



**LA GEOPOLÍTICA DE LAS COPRODUCCIONES HISPANOAMERICANAS.
UN ANÁLISIS A TRAVÉS DE SU PRESENCIA EN LOS FESTIVALES DE
CLASE A (1997-2007)
Mar Binimelis Adell**

Dipòsit Legal: T. 1707-2011

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Mar Binimelis Adell

LA GEOPOLÍTICA DE LAS COPRODUCCIONES
HISPANOAMERICANAS

UN ANÁLISIS A TRAVÉS DE SU PRESENCIA EN LOS
FESTIVALES DE CLASE A (1997-2007)

TESIS DOCTORAL

Dirigida por el Dr. Josetxo Cerdán Los Arcos

Departamento
de Estudios de la Comunicación



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Tarragona
2011



Departamento de Estudios de la Comunicación

Universidad Rovira i Virgili
Campus Catalunya, Avenida Catalunya 35
43002 Tarragona

HAGO CONSTAR, que este trabajo titulado “La geopolítica de las coproducciones hispanoamericanas. Un análisis a través de su presencia en los festivales de Clase A (1997-2007)”, que presenta Mar Binimelis Adell para la obtención del título de Doctora, ha estado bajo mi dirección en el departamento de Estudios de la Comunicación de esta universidad.

Tarragona, 9 de mayo del 2011.

El director de la tesis doctoral

Dr. Josetxo Cerdán Los Arcos

Agradecimientos

Agradezco al director de esta Tesis las innumerables correcciones y acertados comentarios así como todo el tiempo dedicado, pero aún más la cercanía con la que siempre ha estado ahí.

A mi familia; a Jorge, a Rosa y a mi madre por la comprensión, el apoyo y tantas otras cosas que de escribirlas podrían ocupar otras trescientas páginas.

A mis pequeños Jan y Eric, por ser mi motivación.

Índice

Introducción_____ Pág. 13

- 0.1. De festivales, regiones y coproducciones
Definición del problema-objeto de estudio____ **Pág. 17**
- 0.2. Acotación del Corpus de la Investigación____ **Pág. 31**
 - 0.2.1. Espacial____ **Pág. 31**
 - 0.2.2. Temporal____ **Pág. 32**
 - 0.2.3. El lugar de la mirada y la justificación
de la aproximación regional____ **Pág. 34**
- 0.3. Hipótesis____ **Pág.36**
- 0.4. Objetivos____ **Pág. 39**
- 0.5. Estructura de la investigación____ **Pág. 40**

Primera Parte: Marco teórico-metodológico_____ Pág. 45

Capítulo 1. Marco teórico_____ Pág. 47

- 1.1. Las relaciones culturales como
herramientas geopolíticas____ **Pág. 49**
 - 1.1.1. Las industrias culturales y el cine____ **Pág. 49**
 - 1.1.2. La adopción europea de un modelo
nacional de relación con la cultura____ **Pág. 54**
- 1.2. Hispanoamérica y la apuesta
por las coproducciones____ **Pág. 63**
 - 1.2.1. (Hispano)América: la presencia velada____ **Pág.63**
 - 1.2.2. ¿Rompiendo el cerco?
La opción de las coproducciones____ **Pág. 73**
- 1.3. Los festivales____ **Pág. 79**
 - 1.3.1. Nodos que enlazan____ **Pág. 79**
 - 1.3.2. La latitud y la forma____ **Pág. 85**
 - 1.3.3. El cine para festivales____ **Pág. 87**

Capítulo 2. Precisiones Metodológicas_____ Pág. 91

- 2.1. Metodología para el ‘Contexto’____ **Pág. 93**
- 2.2. Metodología para
‘Los festivales internacionales de cine’____ **Pág. 95**
- 2.3. Metodología para
‘Las coproducciones hispanoamericanas premiadas
en los Festivales Internacionales de Cine’____ **Pág. 98**

Segunda Parte: Contexto_____ Pág. 107

Capítulo 3. La creación del espacio cinematográfico común en Hispanoamérica_____ Pág. 109

- 3.1 Los orígenes_____ **Pág. 110**
- 3.2. El acento hispanista del Franquismo_____ **Pág. 121**
- 3.3. Tras la dictadura; la reforma nacional
y el impulso internacionalizador_____ **Pág. 131**

Capítulo 4. La legislación española, el papel fundamental de las televisiones y su relación simbiótica con el cine_____ Pág.143

- 4.1. El marco legislativo_____ **Pág. 144**
- 4.2. Los vínculos entre el cine y la televisión_____ **Pág. 156**
- 4.3. Las normativas europeas de televisión_____ **Pág. 162**

Capítulo 5. Los recursos de producción y promoción del cine hispanoamericano_____ Pág. 167

- 5.1. El engañoso auge del cine español de finales
de siglo y principios de milenio_____ **Pág. 168**
- 5.2. El lugar de las coproducciones_____ **Pág. 174**
- 5.3. Los festivales y la promoción
del cine hispanoamericano_____ **Pág. 182**

Tercera Parte: Los festivales Internacionales de Cine_____ Pág. 187

Capítulo 6. Génesis y evolución de los festivales internacionales de cine_____ Pág. 189

- 6.1. Etapa de formación y desarrollo:
cosmopolitismo y nacionalismo en los festivales_____ **Pág. 192**
- 6.2. Las consecuencias de la Guerra Fría,
la aparición de los festivales hispanoamericanos
y el 'descubrimiento' de la periferia_____ **Pág. 200**
- 6.3. El giro conceptual de los festivales,
el asentamiento de los cines políticos y periféricos
y la introducción de los cines latinoamericanos_____ **Pág. 213**
- 6.4. La institucionalización y
proliferación de festivales. Del proyecto
latinoamericano al hispanoamericano_____ **Pág. 221**

**Cuarta Parte: Coproducciones Hispanoamericanas Premiadas
en los Festivales Internacionales _____ Pág. 235**

**Capítulo 7. La presencia de los diferentes cines nacionales
y el lugar de las coproducciones hispanoamericanas _____ Pág. 237**

- 7.1. El universo general: los premios concedidos
en los festivales (1997-2007)____ **Pág. 238**
 - 7.1.1. Premios obtenidos en los festivales por los diversos
cines nacionales y otros datos relevantes____ **Pág. 238**
 - 7.1.2. Las coproducciones hispanoamericanas____ **Pág. 250**
 - 7.1.3. Relación entre los cines nacionales y los premios____ **Pág. 253**
- 7.2. Coproducciones hispanoamericanas premiadas
en los diferentes festivales antes del año 1996
y en el periodo 1997-2007____ **Pág. 257**
 - 7.2.1. Hasta el año 1996____ **Pág. 258**
 - 7.2.2. Periodo 1997-2007____ **Pág. 274**

Capítulo 8. Las coproducciones hispanoamericanas premiadas____ Pág. 287

- 8.1. Títulos, autores y premios____ **Pág. 288**
- 8.2. Formas de producción: programas transnacionales de fomento,
televisiones y empresas del sector ____ **Pág. 312**

Conclusiones _____ Pág. 333

Bibliografía citada_____ Pág. 345

INTRODUCCIÓN

0- INTRODUCCIÓN.

“[...] Pero en el intento de trazar hipótesis, en el deseo que traza mapas cognitivos se encuentra el principio de la sabiduría”

Jameson, 1995:23

Los discursos más extendidos acerca del cine que transita por los mercados internacionales sostienen que sobre la arena de las redes mundiales de circulación de filmes se promueve una diversidad que facilita el acercamiento entre las culturas. Esta aproximación idílica presupone que derivado del consumo de filmes de múltiples orígenes geográficos y culturales se produce una potencial eliminación de las asimetrías en el uso de los recursos y una mayor comprensión de la diferencia cultural.

En el corazón de esta creencia late la idea que la expansión actual del capitalismo y la obertura de los mercados en el marco poscolonial son las herramientas que, en sus aportaciones más positivas, permitirán que gradualmente desaparezcan las asimetrías entre naciones que no son más que la rémora de un pasado colonial. La globalización se plantea así como el alquimista capaz de aunar a las diversas culturas e ir limando las grietas político-económicas que existen aún entre los antiguos centros de poder y las periferias.

Supuestamente el eurocentrismo del cine quedó en el pasado y en su lugar se incorporan hoy otras subjetividades. De este modo, en correspondencia con los discursos de la inclusión, durante las últimas dos décadas se ha desarrollado en los mercados internacionales un creciente interés por los cines alternos respecto a las producciones propias de los países centrales. Aunque no se trata de un fenómeno nuevo, las estrategias con las que se produce en la actualidad, lógicamente, si lo son. Por doquier han surgido espacios destinados a dar pábulo a producciones

que hasta hace relativamente poco habían tenido escasa o nula presencia en las pantallas occidentales. Estos cines, por su parte, han convertido su marca diferencial periférica en un importante recurso activo en la economía global con el que sacarle partida a estos procesos.

Sin temor a equivocarse se puede afirmar que la periferia ha ganado territorios donde se escuchan sus propuestas y vindicaciones. Pero la afirmación resulta más que incompleta si no se cuestiona críticamente el hecho que estas voces conviven con la realidad de las actuales relaciones geopolíticas y económicas que parecen apuntar en otra dirección muy distinta. Una realidad que trama sutiles redes financieras y políticas, pero también discursivas, que sostienen nuevas formas de dependencia y de invisibilidad derivadas del modo en el que se negocian los imaginarios culturales y las conexiones industriales. Es decir, que se desarrollan relaciones de poder desiguales que no sólo atañen al reparto de los beneficios económicos, sino también relativas a la estética y al conocimiento. Estas relaciones se solidifican bajo el tupido velo de la retórica poscolonialista y en torno a los discursos de la integración y la conservación de la diversidad cinematográfica.

Ilustrativamente, en las distintas legislaciones relativas al cine (sirvan de ejemplo las diversas normativas europeas o españolas vigentes sobre el audiovisual), así como en las críticas, festivales, muestras y premios de cine internacional, se suceden las declaraciones en favor de la preservación cultural y la inclusión. Pero cabe preguntarse en qué medida estas incorporaciones y los discursos que las acompañan no responden a formas actualizadas de la vieja necesidad occidental de mantener su dominio sobre las representaciones y valores de otras culturas precisamente en el momento en que más ha sido cuestionada. De hecho, resulta necesario considerar como el cine, - igual que las otras industrias culturales-, funciona como generador de consenso o, dicho de otra forma, es una de las armas contemporáneas, sofisticadas y sutiles, que indirectamente se baten de parte de las estrategias de la globalización de la cultura en las que perviven formas neocoloniales.

La presente investigación de tesis pone en su punto de mira las relaciones existentes entre el cine y las lógicas geopolíticas que se establecen en el marco de la globalización preguntándose, de paso, por las nuevas desigualdades y dependencias que se generan en este marco. Dependencias que al estudiar el cine hispanoamericano en concreto hay que analizar tanto desde la tendencia mundial que se produce en este sentido, como en su reproducción a escala regional. Pues un pasado de colonialismo y una desigual situación entre los países que conforman Hispanoamérica hace que dentro de sus propias fronteras geográficas y simbólicas se generen hegemonías y jerarquías que en el contexto actual están lejos de ir a menos.

0.1- De festivales, regiones y coproducciones. Definición del problema-objeto de estudio.

Los grandes festivales internacionales de cine -y la crítica a ellos vinculada- han hecho bandera de las inclusiones de las cinematografías periféricas. Pero llama la atención que gran parte de los mal llamados cines alternos que se incluyen en estos espacios sean coproducciones realizadas conjuntamente con países con estructuras cinematográficas más sólidas o estables. En estos casos la cuestión regional juega un papel destacado, como se puede deducir del hecho que, por lo general, se trata de coproducciones realizadas entre países que, a partir de una cierta herencia cultural e histórica compartida, un determinado proyecto político o, -como en el caso hispanoamericano-, la existencia de una lengua en común, conforman una especie de ‘comunidad imaginada’ internacional. Que esto ocurra no deshabilita el peso de lo nacional y, de hecho, en los contratos de coproducción se suelen especificar los pormenores de la promoción y con qué nacionalidad participará la película en mercados y festivales.

Las raíces de esta elevada participación de lo regional en las coproducciones hay que buscarlas en el hecho que, a la hora de establecer los vínculos que construyen estas ‘comunidades internacionales’, las industrias culturales juegan un papel central. Por un lado, resultan cualitativamente incalculables las repercusiones que tienen sobre la economía de toda la zona, aunque los beneficios no sean equiparables para todos los países que la conforman. Por otra parte, favorecen los procesos de integración regional aportando elementos para el autorreconocimiento; generan imaginarios individuales e identidades colectivas. Con ello, a su vez, son impulsoras de pautas de comportamiento que influyen económicamente sobre el área al verse incentivada la demanda de producciones propias. Finalmente, convierten a la promesa de diferencial que entraña la ‘marca’ regional en la herramienta estratégica fundamental para que este cine transite a nivel internacional.

Dentro de las industrias culturales, a su vez, el papel del cine en particular es trascendental; aporta prestigio, dota de contenidos y otorga directrices y lenguajes a otros medios audiovisuales. Así ocurre con el cine hispanoamericano que se impone con una imagen propia y singular que le permite invertir a sus contenidos de formas y discursos que influyen en otros medios (fundamentalmente televisiones¹).

Al referirnos a este cine hispanoamericano podemos hacerlo en singular porque se genera al margen de lo diverso de las cinematografías nacionales que alberga. En su construcción, que combina aspectos económicos e industriales con cuestiones relativas a la dimensión ideológica y cultural, intervienen las políticas nacionales y regionales, las disposiciones legales y los apoyos tanto estatales como privados. Para ello, las producciones enfatizan las relaciones entre sus países poniendo el acento en la proximidad a expensas de las diferencias que dificultarían los procesos de identificación colectivos. Por supuesto, el cine hispanoamericano ha ido construyendo en este proceso sus propias posiciones hegemónicas.

¹ También estos otros medios influyen, a su vez, en el cine. El caso de telenovela como generadora de dinámicas propias desde finales de la década de los ochenta o principio de los noventa en la región resulta paradigmático.

Quizás también en su configuración haya influido el interés del público, como parece indicar la creciente demanda de contenidos audiovisuales regionales. Sin embargo, al respecto de esta cuestión, se desconocen investigaciones de audiencia que nos permitan concretar cuánto o de qué forma los espectadores promueven o reconocen una noción de identidad común en el cine de la región o en qué medida el peso de las diferencias entre las cinematografías que la conforman lo dificulta. Pero así parece indicarlo el hecho que algunos profesionales del sector encuentren en este territorio su parcela fértil.

En este marco las coproducciones han cobrado una importancia clave ya que se trata de la forma de colaboración cinematográfica regional que más se ha favorecido los últimos años. En muchos países este tipo de películas superan a la producción enteramente nacional. La medida de la coproducción permite poner en común recursos técnicos, creativos y económicos para afrontar la competencia con otras industrias cinematográficas más fuertes. Diversifica costos y facilita la financiación de las elevadas cantidades que precisa la tarea de la producción fílmica, generalmente no apta para presupuestos limitados y mercados locales pequeños, con escasos recursos y en los que la distribución es dificultosa.

Continuando con la distribución, coproducir permite ampliar tanto el mercado intra-regional como el extra-regional. Lo primero se produce sobretodo porque los contratos que regulan el uso de esta fórmula se acompañan de acuerdos de colaboración en este sentido. Un paso más allá, las coproducciones funcionan a modo de llaves que permiten el acceso a espacios a los que sería muy costoso llegar sin contar con la colaboración de productores o distribuidores locales. La entrada a los mercados internacionales, por su parte, resulta favorable para estas películas porque su doble nacionalidad les permite disfrutar de acuerdos, convenios, ayudas, etc. previamente establecidas por parte de cada uno de los coproductores con terceros países, con lo que su radio de acción se ve claramente ampliado.

De este modo, las coproducciones, al tener al menos una doble nacionalidad, comportan la ventaja de mezclar intereses sociales, económicos y estratégicos diferentes. Esta particularidad las coloca en una situación compleja ya que cabalgan entre confrontaciones, desde cuestiones jurídicas a significados distintos para públicos diversos. Están situadas entre las tracciones de los intereses económicos-industriales y socio-culturales de diversas naciones al mismo tiempo. Se insertan en redes de comercialización, distribución, exhibición y consumo que existen tanto lo a nivel nacional, como regional e internacional. Por todo ello, el carácter transnacional de las coproducciones es un lugar ideal para explorar estas intersecciones que son geopolíticas y en las que se negocia la narración de la identidad de forma compleja en el espacio cultural global.

El contexto actual, como no podría ser de otra forma, reviste el estudio de las coproducciones de problemas únicos, definidos por tiempos y espacios de coordenadas concretas. Así, aunque el recurso a esta fórmula es viejo en la historia del cine y ya la Europa de los años veinte las coproducciones comenzaron a utilizarse para hacer frente a la competencia norteamericana, para explicarnos el renovado vigor que la fórmula ha tomado las últimas décadas hay que atender a actores y agentes (o relaciones entre ellos) que sí son diferentes a los que actuaban tradicionalmente.

De este modo, para entender las razones de su inusitado despliegue no resulta posible beneficiarse sólo de la 'foto fija' que facilita analizar los hechos pasados. Es necesario buscar y crear enfoques que permitan dar cuenta de sus interacciones, complejas y en plena mutación. En este sentido, tal y como se plantea en la presente investigación, deviene necesario considerar simultáneamente los hilos que cosen aspectos que, aunque de índole muy diferente, determinan y alientan en conjunto la importancia actual de las coproducciones. Hay que ponderar instituciones diversas (desde organismos nacionales a iniciativas internacionales), regulaciones y normativas legales (nacionales y transnacionales), asimetrías

políticas, sociales, culturales y económicas entre áreas geográficas y las propias películas, realizadores etc., entre otros aspectos.

Centrándonos ahora en la posición espacio-temporal específica que en esta investigación más nos interesa, para explicarse la decidida apuesta actual por las coproducciones en Hispanoamérica es necesario atender a la sensible (aunque relativa) recuperación del sector cinematográfico que se ha venido produciendo en España (el principal motor económico que promueve esta fórmula en la región) desde mediados de la década de los noventa.

Entre las causas que han provocado este remonte, hay que situar los intentos crecientes de internacionalización del cine español a través del desarrollo de políticas de incorporación a los circuitos globales de difusión. Con este fin, como será descrito en estas páginas, la participación en Festivales Internacionales es la medida de promoción que más se ha fomentado en España durante los últimos años. Y, como ya ha sido sugerido, en el ámbito de la producción, la fórmula de las coproducciones, desarrollada principalmente a través de los esfuerzos invertidos en los programas MEDIA (para el ámbito europeo, 1991) e Ibermedia (para el hispanoamericano, 1996), ha comportado claramente un incremento muy significativo y determinante en los índices de producción del cine español.

Los coproductores hispanoamericanos del otro lado del Atlántico también le han sacado partido a la fórmula de la coproducción puesto que producen más y se incorporan mejor a los circuitos internacionales valiéndose de ella. Para aquellos países donde prácticamente no hay estructuras cinematográficas estables -como podría ser el caso de Bolivia o Uruguay- más que una estrategia para completar el presupuesto, lo que les facilita la entrada a otros mercados, se trata, con frecuencia, de la única medida que, simplemente, permite producir. Pero, en situaciones menos extremas, los principales beneficios se derivan del hecho que el recurso supone una vía de entrada en el mercado no sólo español, si no europeo en

general ya que coproducir les facilita acceder a las ayudas, subvenciones y fondos europeos al ser España miembro de la Comunidad Europea (CE).

Por todo ello, no es extraño que la afirmación de que España es puente entre Latinoamérica y Europa sea un camino trillado. Sin embargo, más allá de la retórica que entraña, la expresión cobra significado si consideramos en qué medida la proyección exterior del cine español se dirige prioritariamente a estas regiones.

En un marco que excede, aunque comprende, a la industria cinematográfica la tendencia desde España es hacer confluir las políticas destinadas a regular sus relaciones por un lado con Europa y, por otro, con América Latina, para con ello fortalecer en ambas su posición. En este sentido, el alcance que este país llega a ocupar en Europa le debe mucho al papel que juega como nexo entre ésta y Latinoamérica. Así, España, consciente de sus limitadas posibilidades individuales ha pujado a la dimensión europea en América Latina y a la hispanoamericana en Europa. Prueba de esto es que desde el mismo momento de su entrada junto a Portugal en la Comunidad Económica Europea (CEE), el año 1986, España trató de situarse a la cabeza de las intervenciones de esta organización internacional en América Latina valiéndose de las supuestas relaciones privilegiadas que mantiene con la región. De hecho, aunque en una medida menos vasta que sus intenciones, su intervención, junto a factores económicos, ha sido uno de los aspectos que desde mediados de la década de los noventa produjeron un incremento de la acción comunitaria al otro lado del Atlántico².

² España fracasó, por ejemplo, en sus pretensiones de incluir en el Tratado de Adhesión a la CEE una referencia específica a sus vínculos con América Latina, donde no tenía por entonces una posición económica fuerte. Otros países europeos con zonas de influencia en América, como Francia e Inglaterra, mostraron sus reticencias como también lo hicieron algunos latinoamericanos como Argentina, México o Brasil, molestos por el paternalismo que mostraba España. Por otra parte, si se firmó una declaración común relativa a la intensificación de las relaciones con la región (Ayuso, 2001).

En líneas generales, la situación se ha desarrollado en esta dirección hasta el punto que, en la actualidad, la muy provechosa posición comercial que algunas empresas españolas han alcanzado en diversos países de América Latina es esgrimida junto al discurso de la relación histórica y los vínculos culturales para afianzar un mejor posicionamiento en Europa. Pero lo cierto es que, en términos de prácticas concretas, el panorama más general lo dominan las esferas económicas y comerciales y, contrariamente a lo que podría extraerse de la retórica de la que con frecuencia se invisten las relaciones interregionales, la vertiente política y cultural del diálogo sigue en la actualidad bastante marginada.

En cualquier caso, la doble pertenencia regional de España resulta clave para el cine hispanoamericano actual. Tal y como ha sido mencionado, desde Hispanoamérica se fomentan las coproducciones y éstas se convierten en la herramienta que permite incrementar los índices de producción de los países implicados e incorporar sus cinematografías a los mercados internacionales por la vía europea³. La situación en este sentido, resulta tan contundente que se puede llegar a afirmar que, hoy por hoy, la política de las coproducciones determina la proyección internacional del cine hispanoamericano.

De nuevo, al abordar el estudio de la relación triangular que se establece entre España, América Latina y Europa será preciso reexaminar las convivencias y convergencias entre las diferentes instituciones, normativas y disposiciones legales, programas de apoyo a la cinematografía y de cooperación interregional... etc. que se despliegan de forma transversal en varias direcciones y que están en continua transformación.

³ Así lo admite el propio ministerio de cultura español en numerosos análisis. Sirva el siguiente como ejemplo: “[...] siendo por lo tanto este sistema (el de coproducción) el más utilizado para diversificar costes, facilitar la financiación y abrir nuevos mercados. La coproducción vuelve a ser importante en la Unión Europea para el aumento de la producción. En el caso español aumenta el interés al ser clave en la colaboración con el cine hispanoamericano” (*Balance del cine español* del MCE, 2004: 1).

Si para hacerlo existe una cierta cantidad de literatura científica acerca cómo actúan la coproducciones en el interior de los países que conforman Hispanoamérica e incluso, sobre como España funciona de bisagra con Europa, los estudios sobre cómo circulan más allá de sus fronteras, incluso en la propia Europa, son prácticamente inexistentes. No obstante, las nuevas configuraciones geopolíticas que en este sistema se generan y el alcance actual de las relaciones entre la economía y los circuitos culturales colman el tema de interés y justifican trabajos en este sentido.

Por otra parte, lo que si ha ocurrido en el campo académico – sobretodo dentro de los estudios sobre globalización, poscolonialismo y descolonización- y de lo que me valdré en esta investigación, es la conceptualización del desplazamiento (que no desaparición) de las nociones de ‘centro’ y ‘periferia’ en favor de pensar las relaciones de dependencia mutua que se generan. De este modo, se plantean estas relaciones como procesos de negociación en los que el flujo de intercambios se establece en múltiples sentidos, lo que no los exime de asimetrías.

La cuestión puede ser aplicada al análisis de las influencias y solapamientos que se han producido y producen entre cinematografías, haciendo hincapié en lo difuso de los límites y en lo convencional y encorsetado de las fragmentaciones que tradicionalmente se establecen para aprehender la problemática de los cines periféricos en su relación con los centrales. De esta forma, desde la perspectiva adoptada en este trabajo de tesis, la noción de intercambio no implica que los centros fílmicos simplemente dominen la industria y el nivel formal, expresivo y discursivo de todos. Pero tampoco supone pensar en un intercambio en igualdad de condiciones entre las diversas cinematografías.

Se trata, además, de relaciones de poder fractales que se reubican en cada nivel en el que se establecen relaciones entre diversas cinematografías nacionales. Al respecto de esta cuestión, el cine de Hollywood resulta el polo de tensión, de repulsión y atracción, la referencia obligada, para cualquier otro cine del mundo. Sin embargo, en el interior de lo que son, por ejemplo, las relaciones fílmicas

hispanoamericanas y aún dentro de la propia América Latina, se establecen nuevos ejercicios de dominación y dependencia pero también de negociación. Las coproducciones de nuevo resultan un terreno apasionante para observar este aspecto sobretodo a día de hoy, cuando la creciente cantidad de producción fílmica entre Europa y países ‘en desarrollo’ demanda atención por motivos que van desde lo cultural a lo ideológico, lo político y lo económico.

Ahora, de nuevo, quisiera incidir en la idea de que es preciso trazar el análisis sobre lugares y tiempos concretos. Por ello esta investigación utiliza aportaciones de áreas como la geopolítica de la cultura para analizar simultáneamente los intercambios tanto en el interior de la región como en el exterior de la misma. Este enfoque permite evitar análisis excesivamente economicistas que tienden a despreciar la función fundamental que desarrollan los imaginarios en la proyección exterior de un país, así como el fundamental papel legitimador que la mera protección del cine en cuanto a exponente cultural aporta. Un elemento que, además, termina por repercutir en las intervenciones de tipo político y financiero que se hacen en el sector. Por otro lado, esta línea de trabajo también posibilita sortear argumentaciones culturalistas que, con frecuencia, presentan algunos lastres retóricos, rémoras dejadas por una historia de colonialismo y un discurso hispanista que, en demasiadas ocasiones, no asume las dimensiones de las actuaciones reales. Así, si tradicionalmente lo económico y lo cultural se han pensado en paralelo, actualmente cobran importancia análisis más transversales en los que la cultura pasa a ser vista como capital simbólico estratégico para el dominio de nuevos mercados internacionales⁴.

Así pues, atendiendo de forma simultánea a lo económico y a lo cultural, en la presente investigación se pretende estudiar el cine hispanoamericano sobre todo porque opera como estructura de protección de las cinematografías nacionales que agrupa al aunar los recursos de los diferentes países que conforman el

⁴ Una investigación realizada para la CACI señala que las industrias culturales “[...] se introducen cada vez con más vigor en el contexto de la liberalización de los mercados y los procesos de integración. Las industrias culturales han demostrado una elevada tasa de crecimiento a mediano y largo plazo, que algunos expertos cifran en un 10%, consolidándose de esta forma en la economía global como un área estratégica de producción, exportación y de creación de empleo” (Cárdenas, 2004).

conjunto. Al hacerlo se atenderá a los ejercicios de poder internos. Las coproducciones, como parte prioritaria de la estrategia colectiva de apoyo a la cinematografía en la región, se enfrentarán desde el punto de vista de las consecuencias y relaciones industriales que comportan. Pero también porque funcionan como espacios de negociación en los que se dirime aquello que cada uno de los países quiere contar de si mismo y de los otros.

Por su parte, los grandes festivales de cine, que apenas comienzan ahora a llamar la atención de los académicos, serán analizados aquí en cuanto a lugares de primer orden en los que se consensuan y legitiman algunas de las propuestas de las diversas cinematografías para su consumo internacional mientras que se descartan otras.

La función de estos eventos es compleja puesto que proyectan la imagen exterior de los países que a ellos concurren explotando y recreando elementos singulares de su cultura como distintivo y reclamo frente al turismo y al consumo internacional de sus productos. Con esta vocación surgieron y la arrastran aún en un periodo en el que el enfoque nacional resulta particularmente problemático y precisa ser ampliado. Sus bordes están siendo colapsados por la creciente importancia de nuevas formas internacionales y transnacionales de hacer cine que no dejan intactos a estos eventos; sus dinámicas, los cines que incorporan y los enfoques críticos que se enfrentan a su estudio.

Así pues, tomar en consideración los límites del concepto de Estado-nación en ningún modo implica la desaparición de la afección de esta categoría en los festivales. Por el contrario, en estos espacios se pone de relieve con gran claridad la simultánea actuación de las diferentes escalas espaciales en las que se produce y consume cultura, desde lo local a lo internacional. Los festivales suponen todo un acontecimiento que llega a configurar el carácter de la ciudad que los acoge, son el espacio de exhibición y competencia internacional por excelencia y a ellos concurren y compiten las películas a partir de sus nacionalidades. La categoría de

lo nacional sigue siendo, además, preponderante en la crítica que trabaja sobre el concepto de nación para proponer sus modelos: cine chino, cine taiwanés, cine rumano, cine filipino. Las opciones regionales (Europa, Asia, Latinoamérica...), aunque sean minoritarias, también forman parte de ellos.

Varias cuestiones los han situado en el centro de las miradas. Por un lado, se trata de acontecimientos polémicos, siempre expuestos a la mirada pública y que atraen a grandes cantidades de espectadores y sobretodo a la crítica y a la industria. El que duren tan solo unos pocos días facilita que se les preste gran atención, por lo que resultan suculentos para los patrocinadores. Pero además de los patrocinios privados, el hecho de que en buena medida su financiación dependa de las autoridades públicas también convierte a los festivales en objetos de análisis interesantes. La razón es que estas intervenciones evidencian el interés que hay en estos certámenes en cuanto a que son promotores, no sólo cinematográficos, si no culturales (en un sentido más amplio) tanto de la localidad que los acoge, como del país en que se sitúan. Por otro lado, el auge de determinada crítica y cinefilia vinculadas a ellos y al tipo de cine del que se ocupan, resulta ser otro de los elementos que los está poniendo en el punto de mira académico.

Al igual que ocurre con las coproducciones, los festivales, aunque tampoco son un fenómeno nuevo, han transformado su alcance y significación los últimos años. En primer lugar, lo fundamental es que el circuito de estos certámenes se ha convertido en el lugar más destacado que acoge a la producción cinematográfica que no encuentra salida en las salas comerciales (o la encuentra a duras penas), absolutamente copadas por las grandes producciones de Hollywood. Desde sus pantallas se puede acceder a determinadas cinematografías, conocer las tendencias más novedosas en los pocos días que dura su celebración y, en ocasiones, visionar películas no muy recientes pero difíciles de encontrar en salas (o en otras ventanas de acceso). Lo que en ellos acontece no sólo es seguido muy de cerca por los diversos profesionales del sector, si no que lo visionan los públicos generales, con lo que cumplen una considerable labor de pedagogía fílmica.

En segundo lugar, vinculada a la función de los festivales como espacios de exhibición, se producen transformaciones sobre las películas que a ellos concurren que afectan al sector de la distribución y no sólo por las posibilidades que darse a conocer entre profesionales les abre. A su paso por este circuito toman un valor simbólico que se traduce en un aumento de su caché económico, lo que les facilita el paso a las diversas ventanas o salidas comerciales.

La cuestión nos deja frente a otro de los aspectos que se deben abordar; la función legitimadora de los festivales para las cinematografías que incluyen posicionándolas en el espacio fílmico internacional. La puerta de entrada a los grandes festivales, no obstante, es pequeña y se trata, exclusivamente, de películas que responden a determinados modelos de producción y estéticos capaces de nutrir los discursos sobre los que estos certámenes se asientan. Por esa puerta pasan algunas películas de cinematografías periféricas. Y precisamente, su inclusión es uno de los principales argumentos que constituyen los discursos en los que se basan los festivales. Estos se describen como un contrarrelato al cine más comercial de Hollywood. Se presentan como alternativa a la dominación del sector que ejerce la industria norteamericana defendiendo sus propuestas como exponentes de una mayor calidad, que responden al universo personal de los realizadores, dirigidas a públicos minoritarios pero selectos y a la vez universales, ‘intersticiales’ (Gubern, 2000), y que indagan temática y formalmente en caminos nuevos.

La presencia de cines no centrales en sus pantallas no hace si no reforzar la imagen inclusiva y alternativa de los festivales frente a la monoculturalidad de la industria dominante. Pero que sea precisamente su condición de periferia aquello que coloca a estas cinematografías en la palestra internacional provoca un cuestionamiento acerca de si estas inclusiones no estarán fortaleciendo lógicas de dominación. En conexión con esto, hay que enfrentar que sigue siendo en el centro donde se sitúa la puerta de entrada, desde donde se determinan las condiciones en las que se produce la integración. Desde ahí se elaboran las

etiquetas con las que los cines periféricos participan en los mercados globales atendiendo a sus especificidades. Con éstas parece cercárseles en su posición, manteniéndolos como diferentes en la condición de alternos respecto a lo central, lo ya incorporado y que, por tanto, se presenta como lo legítimo. Así, el auge de los cines alternos parece conectarse más bien con la búsqueda de savia nueva (temas, tratamientos y profesionales) con la que lo hegemónico consigue ampliar y renovar sus mercados e, incluso, enriquecer sus propios filmes.

Cabe decir que este fortalecimiento de los espacios centrales a través de lo periférico puede producirse a pesar de las buenas intenciones de promotores de los festivales, cineastas, productores y todo profesional del sector que se proponga trabajar por rebasar las barreras geográficas del cine. Aunque no se trate de una consecuencia buscada hay que considerar que, a pesar de todo, se trata de prácticas que, de forma latente, enraízan con relaciones de poder que superan el campo específico del cine y que, por encima de los discursos integradores de la globalización, parecen mantener algunas lógicas modernas en relación a la construcción de la otredad.

Así pues, ¿hasta dónde se superan los ejercicios de poder actuales con las incursiones de cines periféricos en los espacios hegemónicos de los festivales?, ¿o más bien se ocultan y alienan en los discursos que ficcionan su inclusión? Dicho de otra forma, ¿pueden pensarse los recursos y espacios internacionales que se destinan al cine hispanoamericano como estrategias de apropiación del crecimiento de las cinematografías que los componen incrementando con ello los mercados más hegemónicos?, ¿en qué medida los beneficios alcanzados por los cines periféricos en estos procesos no son más individuales que colectivos?, ¿es legítimo, por otra parte, solicitar a estos realizadores más que a los provenientes de las cinematografías centrales ese beneficio colectivo por encima del personal?, y, ¿qué consecuencias socio-culturales llevan consigo estas cuestiones?

En otro orden de cosas; ¿cuáles son las relaciones entre las políticas culturales y las lógicas de mercado presentes en los grandes festivales que determinan su visibilidad en el espacio global?, ¿y las negociaciones transculturales que se libran en el campo discursivo que se trazan en torno a ellas?, ¿qué representaciones del otro se buscan?, ¿qué tipo de proyectos fortalecen estas representaciones?, ¿qué batallas entre subjetividades se presentan en estos procesos de internacionalización?

Y, ¿hacia donde mira Hispanoamérica cuando exporta sus producciones?, ¿con qué alfabeto es leída a nivel internacional? La cuestión resulta doblemente compleja cuando las coproducciones son ya por definición producto de negociaciones entre, por lo menos, dos nacionalidades.

Finalmente, el panorama expuesto ofrece posibilidades de reflexión en torno a aquellas relaciones de poder de la modernidad que perviven y las que se generan en la actualidad. Así, ¿qué posibilidades de reflexión crítica aparecen cuando las coproducciones hispanoamericanas pretenden ir más allá de los mercados internos?, ¿hasta qué punto su incorporación al circuito internacional de festivales puede leerse en términos de apropiación del espacio por parte de este cine y en qué medida puede estar escondiendo lógicas neocoloniales?

0.2. Acotación del Corpus de la Investigación.

0.2.1. Espacial.

El fenómeno de los festivales es cada vez más prolífico: cada año este tipo de eventos son más numerosos: los hay internacionales y locales, especializados en algún género o temática o dedicados al cine de alguna geografía concreta. Tanta diversidad hace necesario que para estudiarlos sea preciso definir y acotar con más exactitud cuáles serán objeto de este estudio.

Puesto que esta investigación se dirige al análisis de la proyección internacional del cine hispanoamericano a través de los festivales, tomaré en consideración exclusivamente aquellos que sin lugar a dudas operan y tienen repercusiones a ese nivel, influyendo a su vez, en otros festivales más modestos.

Para ello me serviré de la clasificación previamente establecida por la FIAPF (Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos). Esta organización internacional, entre otras cosas, tiene la función de regular los festivales cinematográficos que se celebran en todo el mundo, estableciendo una jerarquía entre los mismos según criterios de calidad. Los doce festivales que se han situado en el nivel más alto de dicha clasificación (Clase A) son los que serán analizados en esta investigación. Estos certámenes serán considerados como puntos nodales de una red que funciona con una cierta coherencia de conjunto (a pesar de las particularidades de cada uno de ellos).

Al respecto de esta cuestión, cabe mencionar que el limitar el estudio de los festivales a los de 'Clase A', por supuesto, tiene consecuencias sobre el tipo de

películas que serán atendidas pues comparten determinadas especificidades (la cuestión será trabajada más adelante). Además, aunque estos festivales aceptan todo tipo de filmes, las lógicas propias de la institución hacen que la mayor parte de ellos sean largometrajes de ficción, mientras que los documentales, la animación y sobretodo las películas experimentales queden en una posición más marginal con lo que estos géneros han desarrollado dinámicas, circuitos y festivales especializados.

Por otra parte, tomar en consideración todas las películas que se exhiben en los festivales resultaría inmanejable cuantitativamente para una aproximación que, más allá de los datos estadísticos, pretende profundizar cualitativamente. Por este motivo, incluiré en el corpus exclusivamente a aquellos filmes que han recibido premios en estos espacios dentro de los límites temporales que establece esta investigación.

0.2.2. Temporal.

Los límites temporales en los que se inscribe esta investigación, situados entre el año 1997 y el 2007, han sido fijados a partir de transformaciones generales provenientes del contexto socio-político que se han traducido en cambios transcendentales en el panorama filmico hispanoamericano puesto que han afectado desde su infraestructura -su modo de financiar y administrar-, hasta los contenidos de los filmes que en este contexto se producen.

Desde mediados de la década de los noventa se hizo patente en España un giro hacia la internacionalización económica y cultural que en el campo del cine se materializó tanto en dirección a Europa como a Hispanoamérica. En primer lugar, las distintas normativas legales que regulan la cinematografía española se fueron

adaptando progresivamente a las disposiciones transnacionales acordadas para ser aplicadas en el marco de Europa. Con este objetivo se aprueban el Real Decreto sobre la Promoción y Estímulo a la Cinematografía 1039/1997 y el Real Decreto 81/1997 de Protección y Fomento, ambas del año que marca el inicio temporal de este trabajo. Todas las disposiciones posteriores así como legislaciones generales del cine continuaran dirigiéndose a esa meta.

En segundo lugar, también en 1997 se creó el Fondo del Programa Ibermedia, sin duda la iniciativa más ambiciosa que se ha llevado nunca a cabo con la finalidad de estimular la producción, distribución, promoción y formación de recursos humanos de la industria cinematográfica hispanoamericana de cine y televisión.

El Programa había sido aprobado un año antes en la VI Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno (Santiago y Viña del Mar, 9 al 11 de noviembre de 1996). Pero se puso en funcionamiento una vez constituido el Fondo como organismo gestor de los fondos económicos multilaterales destinados al fomento de proyectos audiovisuales concretos (en la Cumbre de Jefes de Estado de Isla Margarita, 1997). De Ibermedia forman parte en la actualidad trece países de la región, todos ellos miembros y observadores de la CACI (Conferencia de Autoridades Cinematográficas Iberoamericanas).

Las señaladas más arriba constituyen destacadas iniciativas internacionales y transnacionales entre las muchas que se generan en este periodo. Sus repercusiones pronto se hicieron evidentes. Así, desde finales de la década de los noventa resulta patente un incremento no sólo en la producción fílmica – notorio particularmente en las coproducciones- sino también del transitar del cine español e hispanoamericano dentro del mercado regional interno y en el exterior por la vía del circuito internacional de festivales.

En el año 2007, fecha que cierra el periodo temporal estudiado en esta investigación fue aprobada la última ley del cine (Ley 55/2007, de 28 de diciembre) que aportará nuevas transformaciones en el sector y que en la actualidad está todavía en pleno desarrollo.

0.2.3. El lugar de la mirada y la justificación de la aproximación regional.

Como ya habrá quedado claro, esta investigación no pretende analizar el cine hispanoamericano desde dentro de los contextos nacionales; cada uno con su propia situación económica y cultural, funcionamiento y lógicas, regulaciones, infraestructuras e historia. Existen estudios reseñables que analizan los diversos cines nacionales que contiene la región. Pero también se producen acontecimientos transnacionales ante los que se necesita ampliar el ángulo del objetivo utilizado en la investigación para atender a aspectos que podrían ser pasados por alto como resultado de una aproximación país por país.

De este modo, un acercamiento más amplio, que transversalmente cruce por encima de las naciones e identifique tendencias generales en la administración cultural puede aportar datos que no caben en la tradicional investigación desde los marcos nacionales. Este tipo de enfoque hace posible identificar inclinaciones estilísticas o narrativas, así como otros aspectos generales que son suplementarios a los estudios por países.

Tal y como se pretende argumentar en esta Tesis, en el cine hispanoamericano existen elementos compartidos tanto en lo industrial como en lo temático, estilístico y geopolítico que, no obstante, conviven con las sustanciales diferencias existentes entre los países que conforman el conjunto. La parte de la historia que se ha compartido ha empujado al intercambio industrial, artístico y a las

influencias mutuas, del mismo modo que ha ejercido presiones económicas y creativas y que han dejado huellas en los cines nacionales pero que a veces sólo se aprecian con una mirada a escala regional.

Sin embargo, resulta demasiado ambicioso para las dimensiones de este tipo de trabajo considerar como lo transnacional se relaciona con cada uno de los países de la región. Así pues, dicho esto es preciso matizar que el enfoque regional aquí defendido está anclado en una mirada que surge desde España. En este sentido analizar como desde este país la colaboración cinematográfica hispanoamericana se materializa y a la vez se construye a través de políticas, legislaciones e instituciones concretas permite situar el análisis desde una óptica concreta.

El hecho de que España sea el lugar desde el que se genera la mirada en esta investigación, además de responder a que es ahí el lugar donde se escribe la tesis, se justifica porque contiene la industria cinematográfica más sólida de la región, por lo que ejerce una especial atracción sobre las otras. El formar parte de Europa, por motivos que ya han sido mencionados en esta Introducción, no hace sino incrementar su posición de fuerza en este sentido. Además, por razones que van más allá de lo exclusivamente cinematográfico y que serán atendidos en su momento, España es el mayor impulsor y quien más recursos invierte en las distintas iniciativas que en la actualidad se están llevando a cabo para impulsar el cine regional. Así ocurre con el propio Programa Ibermedia. La cuestión apunta, sin lugar a dudas, a un interés claro en el fortalecimiento del cine hispanoamericano por parte de este país cuyas motivaciones precisan ser asimismo analizadas.

0.3. Hipótesis.

- El cine hispanoamericano se impulsa para fortalecer de forma simultánea las distintas cinematografías nacionales de la región. Con el fin de fomentarlo se han creado diferentes instituciones y regulaciones públicas al tiempo que se han visto incrementadas las iniciativas privadas que actúan en este sentido. A través de ellas, las fórmulas a las que más recursos se han destinado son la coproducción internacional y la difusión de este cine a través de festivales.
- La mitad de las películas de la región que consiguen introducirse en el circuito de los grandes y prestigiosos Festivales Internacionales de Cine de 'Clase A' son coproducciones. Un porcentaje considerable de ellas están producidas conjuntamente entre España y los diferentes países Latinoamericanos.
 - A) Las coproducciones se adaptan con facilidad a las nuevas formas de producción y financiación pública: se amplían recursos, aumentan los índices de producción nacional de los países que toman parte en ellas y la múltiple nacionalidad que adquieren les permite acceder a un mayor número de ayudas públicas y subvenciones. Esto se traduce en el incremento de la presencia de este tipo de filmes en la red de festivales, al menos en lo que a las coproducciones hispanoamericanas se refiere.
 - B) La significativa concurrencia de España como país coproductor en las películas latinoamericanas se basa tanto en las relaciones culturales y económicas construidas históricamente entre estos países, como en la pertenencia de España a la Unión Europea. Este doble juego favorece la internacionalización de un cierto tipo de cine hispanoamericano destinado al mercado global que accede

a los recursos y a las medidas de protección cinematográfica comunitarias.

C) A través de las coproducciones hispanoamericanas que logran ser premiadas en el circuito de festivales es posible observar como se ejercen y negocian relaciones de poder que se despliegan tanto en el interior de la propia región como hacía el exterior.

- Los Festivales Internacionales de Cine de ‘Clase A’ resultan un entramado idóneo para estudiar la situación geopolítica de los cines hispanoamericanos en tanto se han convertido en una red privilegiada de difusión y legitimación fílmica alternativa a las salas. A ellos aspira una parte significativa de la producción española y latinoamericana fundamentalmente en forma de coproducciones conjuntas.
- Los festivales actúan a la vez como protectores de determinados cines y facilitadores de las industrias fílmicas afectando a los aspectos comerciales de las películas. A su paso por estos circuitos el valor simbólico adquirido por el cine que en ellos participa se traduce en valor económico.
- Las coproducciones hispanoamericanas premiadas en los Festivales Internacionales de Cine de ‘Clase A’ responden a un determinado tipo de cine que presenta características estéticas, así como estructuras narrativas y contenidos concretos. Se trata, prioritariamente, de filmes que siguen ciertos modelos fílmicos que buscan relacionarse con las tradiciones del cine como arte y del *autorismo* y que rehuyen los géneros más populares. La selección reiterada de los trabajos de un reducido panteón de realizadores formados en el marco de los Nuevos Cines Latinoamericanos con largas trayectorias, presencia y reconocimiento internacional pone de manifiesto la vigencia del modelo autoral del cine de la modernidad que existe en

estos eventos. Por otro lado, se premia también a cineastas jóvenes que a día de hoy cultivan, asimismo, ese modelo.

- Estos eventos son los mayores exponentes del discurso con el que el cine europeo mantiene su influencia en el mundo en términos de capital cultural y simbólico basándose en dos aspectos que pueden ser cuestionados:

A) En la afirmación de sus propuestas fílmicas como contra-hegemónicas. Sin embargo, se trata de una red que actúa a la vez con y contra el cine dominante de Hollywood. En el marco actual resulta imposible no atender a las influencias transnacionales y presencias internacionales, así como no tomar en consideración la simbiosis y retroalimentación existente entre estos cines.

B) En la inclusión de lo heterogéneo a través de la incorporación de cinematografías periféricas. No obstante, los ejercicios de poder actuales, lejos de superarse, se ocultan y adaptan a los discursos que ficcionan su inclusión fortaleciendo lógicas que son en sí mismo hegemónicas. Su incorporación no prueba la victoria del proyecto poscolonial, sino que estamos ante viejas formas de dominio controladas por nuevos mecanismos económicos y de gestión de las políticas de representación cultural.

C) Ambos aspectos pueden ser estudiados críticamente a través de categorías diferentes de aquellas en las que se basa la teoría fílmica europea tradicional (arte, autor) puesto que ésta escinde a las películas de su contexto cultural y los beneficios alcanzados por las cinematografías periféricas son más individuales que colectivos.

0.4. Objetivos.

Principales:

- Evaluar la presencia de las coproducciones hispanoamericanas actuales en los festivales internacionales de ‘Clase A’ y las condiciones en las que ésta se produce cuantitativa y cualitativamente.
- Valorar en qué medida las coproducciones, en cuanto a fórmula prioritaria para consolidar el espacio cinematográfico hispanoamericano, sirven sólo para fortalecer a nivel interno un lugar cinematográfico común o, además, la confluencia de recursos con que cuentan estas películas facilita su incorporación al circuito internacional a través de los festivales.
- Atender a cómo las relaciones de poder existentes dentro del propio espacio cinematográfico hispanoamericano se reconfiguran en su proyección exterior en los mercados globales a través de los grandes festivales.
- Profundizar en las diferentes estrategias que se desarrollan para incorporar el cine hispanoamericano a los circuitos globales que habilitan los festivales; sobre qué discursos actúan, a qué proyecto cultural benefician y a qué modelo industrial responden.

Secundarios:

- Analizar las diferencias entre los discursos que actúan en el interior de la región sobre estos filmes y los que se producen en el exterior, determinando que se espera encontrar en las películas hispanoamericanas, y por tanto, en base a qué consiguen legitimarse en ambos niveles.
- Analizar cómo la nacionalidad múltiple de estas películas afecta a su incorporación a los circuitos cinematográficos globales. En concreto, valorar como se dirime esta cuestión en los grandes festivales.

0.5. Estructura de la investigación.

A continuación expongo las diversas partes en las que se organizará la investigación y los contenidos generales de las mismas:

Primera parte: Marco Teórico-Metodológico.

En el Marco Teórico-Metodológico se describen las coordenadas teóricas y conceptuales a partir de las que se realiza la investigación. Por una parte, se analizan los festivales como parte esencial de un proyecto cinematográfico y cultural de corte europeo desde el que se trata de confrontar el dominio estadounidense, así como los discursos en los que se sustenta (teoría de los autores, cine como arte... etc). Por otra parte, se define cómo la fórmula de las

coproducciones encaja con la actual transnacionalización cultural y las formas internacionales de financiación fílmica.

Asimismo, en esta parte de la investigación se repasan las aportaciones de otros trabajos académicos al estudio de los tres elementos en cuya convergencia se coloca este trabajo: los festivales, las coproducciones y el cine hispanoamericano. También aquí se argumenta con mayor detenimiento a partir de qué perspectivas y en qué sentido considero que la inclusión de cinematografías periféricas y -concretamente las hispanoamericanas- en los festivales puede ser leída en términos de apropiación cultural y simbólica. Para ello utilizo las aportaciones de campos como los estudios poscoloniales y la geopolítica.

Además, en relación al Marco Metodológico, se expone cómo y qué herramientas metodológicas se han construido como vías para abordar el problema-objeto estudiado y se justifica el porqué de su elección.

Segunda parte: Contexto.

En esta parte del trabajo de investigación se describe el contexto que ha dado lugar al cine hispanoamericano contemporáneo. Se analiza la relación regional en el ámbito cinematográfico, cómo surgió y cómo ha ido creciendo, revistiéndose de discursos autorrepresentacionales de corte hispanista que fortalecen a las industrias y a los mercados internos y que también son utilizados para su proyección exterior. Por lo general, inciden en la idea de la existencia de elementos culturales compartidos por los diversos países que la conforman en detrimento de aquello que los diferencia.

Para construir este espacio cinematográfico hispanoamericano durante el periodo estudiado se han ido levantando iniciativas desde diferentes frentes: legislativo,

político, económico, etc., y se han aprobado acuerdos transnacionales de diferente alcance. Todas estas cuestiones serán descritas y sus consecuencias analizadas en este punto de la investigación.

Tercera parte: Festivales Internacionales de Cine.

La tercera parte de la investigación se centra en el estudio de la historia y la evolución de los doce festivales de 'Clase A'. Algunas páginas estarán dedicadas a analizar cómo estos eventos consiguen formar un circuito alternativo al cine dominante pero que, a la vez, construye sus propias lógicas hegemónicas y como éstas se han ido transformando a lo largo del tiempo. Como veremos, en el seno de estos eventos se han desarrollado diversos giros conceptuales importantes hasta que han tomado la forma en la que los conocemos en la actualidad.

Por otro lado, no todas las cinematografías ocupan en los festivales los mismos espacios ni desarrollan las mismas significaciones. En concreto, se analizará la evolución histórica de la presencia del cine hispanoamericano en este circuito y cuestiones como en qué momento empezó a participar en ellos, cuáles fueron las circunstancias que lo motivaron y cómo ha evolucionado su presencia en estos espacios.

Cuarta parte: Coproducciones Hispanoamericanas Premiadas en los Festivales Internacionales.

Esta parte de la investigación está destinada a atender a las particularidades de las coproducciones hispanoamericanas que han sido premiadas en los grandes festivales internacionales. Por un lado se cartografiará el papel que ocupan frente

al resto de películas a nivel cuantitativo para poder, posteriormente, valorar su nivel de participación en estos espacios teniendo una visión completa del papel que juegan en ellos los diferentes cines nacionales y las coproducciones internacionales.

Por otro lado se atenderá a las características de producción que definen a las coproducciones hispanoamericanas en los festivales atendiendo a cuestiones como a cuáles son las empresas e instituciones que colaboran en esta tarea o cuál es el porcentaje de participación española. Pero también a qué profesionales las realizan o a cuáles son los premios que obtienen en los festivales entre otros temas.

Finalmente, en las **Conclusiones** que cierran esta Tesis se remarcan los aspectos más relevantes de cuanto se ha investigado. Asimismo, se proponen algunas reflexiones en torno a las aportaciones hechas, así como a las nuevas preguntas que se abren con el punto y final de este trabajo.

PRIMERA PARTE:

MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Capítulo 1. MARCO TEÓRICO

Para comprender el funcionamiento de las coproducciones hispanoamericanas en el circuito de festivales es preciso considerar las cuestiones que afectan, por separado, a cada una de las áreas implicadas en este análisis con el objetivo de atender con posterioridad a su confluencia. Por un lado, esta investigación se enfrenta al estudio del cine que, en cuanto a industria cultural, obra en base a políticas dirigidas a un mejor rendimiento comercial al tiempo que está sujeta a las concepciones que existen acerca de su significación y a cuál ha de ser su papel social. Por otra parte, lo hace a un cine en concreto, el hispanoamericano. Un cine que es enormemente heterogéneo y variado pero sobre el que operan instituciones comunes y entorno al que se han construido discursos unificadores. Tal y como veremos a continuación, el propio término de hispanoamericano es polémico y aporta algunas luces acerca de cómo analizar un cine que, en sí mismo, contiene numerosas tensiones y desiguales relaciones de fuerzas, aspectos que se reproducen cuando funciona fuera de las fronteras regionales.

El primer mapa conceptual que es necesario trazar se refiere a la competencia existente entre Europa y EEUU. Cada una de estas potencias, desde los distintos puntos de los que parte, aspira a imponer su modelo de industria fílmica con sus diferentes modos de producir, distribuir y comercializar el cine. Dichos modelos se acompañan de tesis en torno a las cualidades que ha de tener el cine, así como de posiciones tanto ideológicas como mercantiles muy distintas, tal y como será desarrollado en estas páginas. Sus cualidades se presentan prácticamente como opuestas, aunque en realidad son complementarias. El binarismo de opuestos sirve a ambos para desterrar de la visibilidad a los otros modelos, principalmente los provenientes de los llamados países periféricos. En este sentido, la política de los autores y la base teórica que la acompaña da el revestimiento intelectual al cine europeo, permitiendo interpretar y dotar de valor según sus propios preceptos no sólo a este cine, si no también al de otros lugares, principalmente a los cines periféricos. Además, tanto la fórmula de la coproducción como la de los festivales

son de raíz europea y, aunque no sean de su uso exclusivo, pueden pensarse como parte de las estrategias de esta área para establecer un espacio de dominio frente al modelo estadounidense.

El cine hispanoamericano sigue, en lo fundamental, el modelo europeo. De hecho, en gran medida la complejidad interna que reviste reside en que la pertenencia española a Europa y por tanto, la posibilidad de beneficiarse de subvenciones y normativas que actúan en este marco, incrementa la posición de fuerza que este país juega en el conjunto de la región. Como ya ha sido apuntado en la Introducción de esta investigación, la fórmula de la coproducción se ha convertido en una práctica privilegiada en Hispanoamérica por su idoneidad para hacer circular a las películas por contextos internacionales y está siendo especialmente fomentada desde el proyecto político que se impulsa a nivel regional.

No es de extrañar, por tanto, que una parte del cine hispanoamericano que se inserta en la red de festivales sean coproducciones. Sin embargo, no todo cabe en los festivales y sólo un limitado número de películas consigue participar en los más prestigiosos. Estos eventos demandan determinado tipo de características y las películas que acogen se pliegan a estas querencias desde la complejidad de su propia naturaleza intercultural. En las coproducciones, como en los festivales, se negocian cuestiones de nacionalidad, geopolítica, sostenibilidad económica y nuevas prácticas de cinefilia. Especialmente en lo que a los festivales se refiere, en ellos convergen cultura y comercio, experimentación y entretenimiento, intereses geopolíticos y financiación global y es preciso analizar todos estos niveles simultáneamente.

1.1. Las relaciones culturales como herramientas geopolíticas.

1.1.1. Las industrias culturales y el cine.

“La autorreferencialidad puede detectarse por de pronto en el modo en que la cultura expresa su propia mercantilización”

(Jameson, 1995: 26)

Al estudiar el cine como parte de la ‘industria cultural’ resulta necesario definir con mayor concreción como serán entendidas las implicaciones entre los dos términos que conforman el concepto, así como aquello a lo que juntos remiten. La tarea presenta algunas complejidades. Para comenzar, el término ‘cultura’ contiene diferentes dimensiones a partir de las que aproximarse a él: la estética, la mercantil, la informativa, la educativa y la lúdica -todas ellas activas cuando hablamos de las industrias culturales (Bonet, 2001)⁵-. Por otra parte, la polisemia y la amplitud de aquello a lo que remite la ‘cultura’ apunta a niveles de significación diversos y que hacen referencia a problemáticas muy distantes. En la escala individual se refiere al conjunto de conocimientos que alguien ha logrado adquirir a través de las experiencias vividas y la educación recibida. En la colectiva, nombra el conjunto de tradiciones, conocimientos, creencias y formas de vida de determinado grupo social o de la humanidad en su conjunto.

Generalmente, desde el campo de las ciencias de la comunicación se pone el acento en la dimensión simbólica, es decir, en el análisis de las representaciones e imágenes que los individuos o colectividades generan y que son el reflejo de las concepciones de la realidad que asume cualquier sociedad. Una clásica definición en ese sentido, aunque tomada del campo de la antropología, es la de Clifford Geertz que explica su significado como:

⁵ Bonet recoge esta idea de Olivier Donnat (Donnat, 1988).

[...] *“an historically transmitted pattern of meanings embodied in symbols, a system of inherited conceptions expressed in symbolic form by means of which men communicate, perpetuate and develop their knowledge about and attitudes towards life”.*

(Geertz, 1973: 89)

Más allá del nivel meramente descriptivo, varios han sido los enfoques y autores que se han enfrentado al análisis de las relaciones de poder que se ejercen en este nivel simbólico. Aunque no en todos los casos fuera el objetivo específico de su trabajo, estas tensiones han sido a menudo puestas en relación a aspectos geopolíticos. Algunas de sus aportaciones constituyen los cimientos teóricos de esta investigación. Por ejemplo, los análisis de corte marxista pronto plantearon como lo simbólico es constitutivo de ideología y define la inscripción del sujeto en las estructuras materiales de una sociedad⁶. Desde esta perspectiva, los propios padres del concepto de ‘industria cultural’, los autores de la Escuela de Frankfurt, problematizaron la mercantilización y la instrumentalización ideológica de la cultura al servicio de la economía capitalista. Asimismo, Adorno y Horkheimer percibieron con claridad durante su exilio en los Estados Unidos la influencia que la concepción norteamericana de la cultura y sus industrias ejercían sobre el resto del mundo (Adorno y Horkheimer, 1944)⁷. Con ello, asentaron unas bases que se recuperaron décadas después, a lo largo de los años sesenta y setenta, cuando el fenómeno del dominio ejercido desde lo simbólico fue calibrado con atención por parte del imperialismo cultural. Desde esta perspectiva se analizaron, por un lado, las relaciones de dominación existentes entre los centros capitalistas y los pueblos periféricos que se ejercen mediante la comercialización y el consumo de bienes culturales y, por otra parte, sus imbricaciones con el capitalismo como sistema económico global.

⁶ La concepción referida en el texto concuerda con el planteamiento de Althusser más que de Marx. Para Althusser lo simbólico tiene capacidad de modificar la estructura. En cambio para Marx la ideología hace referencia a los componentes ideológicos de todas las instituciones y modos de producción, más que a sus representaciones simbólicas.

⁷ Una edición posterior en castellano consta en la bibliografía citada (Adorno y Horkheimer, 1987).

En este periodo autores como Armand Matterlart (1974; 1977) indagaron en el ejercicio legitimador de los media y los esquemas de dominación económica global. En conexión con esto, las relaciones entre las políticas exteriores del gobierno estadounidense y sus corporaciones internacionales, debido al peso que habían alcanzado, se convirtieron en el centro de atención de numerosos trabajos desde esta perspectiva (Herbert Schiller, 1969; Dorfman y Mattelart, 1975). En esta línea de trabajo, los autores que estudiaron el imperialismo cultural también se dedicaron al análisis del cine de Hollywood, como máximo exponente de la dominación simbólica-industrial ejercida por este país (Dorfman y Mattelart, 1975). Aunque en mucha menor medida, también Europa fue puesta bajo el punto de mira sobretudo en relación al mantenimiento de lógicas coloniales, principalmente con América Latina, aspecto que se enfrentó más directamente por parte de los Estudios Poscoloniales e incluso desde algunos de los escritos clásicos del Tercer Cine (García Espinosa, 1969b).

Desde el postestructuralismo, el sólido trabajo de Foucault asentó las bases desde las que conceptualizar las desiguales relaciones de poder que se establecen a partir de lo simbólico de forma más compleja que como una simple penetración de EEUU (o Europa) en otras sociedades. Este autor interpretó lo social como un campo de prácticas en el que se muestran los discursos que el poder elabora, es decir, lo que él llama “tecnologías” (de *tecno*, ‘poder’, y *logos*, ‘conocimiento’). Para Foucault, estos “discursos del poder” o “tecnologías” constituyen una relación no hierática de fuerzas en tensión que provienen de todas las direcciones. En este marco, plantea que la dominación se ejerce a través de un complejo conjunto de estrategias donde cada individuo o sociedad es tanto producto como productor de poder, pues negocia continuamente su posición en el orden de fuerzas existente. Se trata de un razonamiento que permite superar la crítica que se le hacía al imperialismo cultural en relación a que otorgaba un papel demasiado pasivo a las audiencias frente al poder de las industrias culturales⁸ (lo mismo se les había cuestionado ya anteriormente a los autores de la Escuela de Frankfurt). El tema fue recogido nuevamente al abrirse el debate de la globalización, que en la década de los noventa desplazó completamente al del imperialismo.

⁸ Los propios autores del imperialismo cultural matizaron en el desarrollo posterior de sus trabajos sus afirmaciones en este sentido (Mattelart y Mattelart, 1990; Schiller, 1990-1991).

Cuando la globalización centró la atención de los analistas, en todos los conflictos abiertos en torno a este fenómeno la cultura continuó siendo el eje central del debate. Sin embargo, las reflexiones se situaron en torno a la desterritorialización que implican los procesos que se desarrollan en el capitalismo contemporáneo (Thompson, 1996), en las diferentes formas de asimilación de las producciones culturales por parte de los distintos grupos sociales (Ang, 1991; Liebes y Katz, 1990) y en la bidireccionalidad que implican estos procesos (Gruzinsky, 2000).

Tal y como afirma Mattelart, en esta etapa la cuestión cultural se mostró como “[...] uno de los principales retos de la confrontación entre los distintos modos de concebir y construir el vínculo universal” (Mattelart, 2006: 12). En este sentido, aceptando que toda relación cultural implica una negociación y que, por tanto, incluye procesos de aceptación y resistencia (no se trata simplemente de imposiciones unilaterales), no se puede pasar por alto el hecho inapelable que la supremacía en el panorama internacional las detentan regiones muy concretas: EEUU, en primer lugar y tras él, aunque bastante alejada, Europa occidental. Ambas partes, en su competición por imponer su liderazgo, libran una batalla en la que colisionan dos formas diferentes de entender qué son y qué contenidos conforman las industrias culturales, así como cuáles son sus funciones en la sociedad⁹.

Se trata de una oposición que se juega de forma más radical en el terreno discursivo que en el de la praxis. No obstante, sus orígenes hay que buscarlos en ciertas diferencias ‘reales’ que se producen en la arena de los proyectos políticos y sobre todo, económicos. Dicho de otro modo, aquello a lo que hacen referencia las ‘industrias culturales’ en una y otra región difiere como consecuencia de las políticas sobre la cultura y las fórmulas de comercialización de las que depende en cada una de ellas -y con las que ejercen su influencia en el mundo-. La diferente

⁹ Vale la pena añadir el matiz de que la emergencia de algunos países asiáticos entre las principales potencias económicas mundiales puede estar aportando nuevas perspectivas cuyas repercusiones podrán ser evaluadas en el futuro.

concepción geográfica de la industria cultural en EEUU y Europa es un aspecto clave en esta investigación por motivos que espero queden claros en este capítulo. La cuestión obliga a afinar más allá de la consideración general que este concepto define a la producción industrial de aquella cultura capaz de ser producida en serie y destinada al consumo masivo.

En EEUU no se estima que la industria audiovisual y fonográfica forme parte del mundo de la cultura y las artes, con lo que no puede acceder a subvenciones gubernamentales directas del sector público. Forma parte del sector del ocio y del espectáculo. En cambio, en Europa, así como en los países latinoamericanos en general, que siguen el mismo sistema, la intervención directa del Estado no opera a partir de esta distinción y, de hecho, en el modelo europeo el intervencionismo de los poderes públicos resulta vital para su sostenibilidad.

Lo más significativo es que las diferencias existentes entre ambas estrategias se sostienen ideológicamente en argumentaciones morales, de valores, que pasan de puntillas por el hecho que la situación está alentada por razones fundamentalmente económicas. En otras palabras; no desde todas las perspectivas de análisis se acepta que, en gran medida, el proteccionismo del “viejo continente” es igualmente una operación comercial destinada a hacer frente a una competencia que es innegablemente despiadada. Se considera que lo que diferencia ambos modelos radica básicamente en una relación esencial diferente con la cultura de unos y otros. Estas posturas están alimentadas hasta día de hoy por un sector muy establecido de la crítica y los estudios fílmicos y hacen parte de una concepción más amplia que abarca lo cultural en general y que sostienen reconocidos intelectuales e influyentes personajes del mundo de la cultura. Sirva de ejemplo la posición mantenida por el sociólogo Jürgen Habermas (Habermas, 2006).

A pesar de lo común y reiterado de estas ideas, los procesos de privatización a los que han sido sometidas las industrias de la cultura en Europa durante las últimas décadas dejan cada vez menos recodos para este tipo de argumentos basados en la

oposición comercio *versus* arte, que más que describir suponen un juicio de valores. Al menos desde el campo académico comienza a aceptarse aquello de que el cine es un arte a la vez que una industria. Esta idea no resta valor ni niega la efectividad de los discursos que se erigen en torno a esta problemática ni a las huellas que dejan en los imaginarios, entendidos como las expresiones sociales del propio mundo y de la propia identidad (Castoriadis, 2001)¹⁰. Tampoco implica necesariamente que haya que caer en argumentaciones excesivamente economicistas que sitúen lo cultural en un segundo plano dependiente de lo económico. De hecho, lo que otorga interés al panorama actual es que, al estar tan estrechamente vinculada la producción cultural a la economía, se incrementan las posibilidades de generar políticas culturales susceptibles de influir sobre lo económico.

Pero, ¿qué es lo que permite que, a pesar de todo, sea tan funcional y recurrente construir el discurso de la contraposición EEUU-Europa prioritariamente a través de argumentos que contraponen el cine en cuanto arte, al cine en cuanto a industria? Llegados a este punto, será conveniente detenerse en el papel fundamental que Francia ha jugado históricamente y todavía juega en este proceso debido a su singular posicionamiento con respecto a la cultura.

1.1.2. La adopción europea de un modelo nacional de relación con la cultura.

La construcción del imaginario nacional francés pretende que el país guarda una relación privilegiada y especial con la cultura. Y lo cierto es que, al vincular este imaginario a la paternidad de valores que se difundieron como patrimonio de la humanidad en su conjunto, el país se ha situado en un lugar preeminente en la

¹⁰ Appadurai considera que en el contexto contemporáneo los imaginarios están transformándose cualitativamente como consecuencia de las migraciones masivas y de las imágenes producidas y distribuidas globalmente por las nuevas tecnologías comunicativas. Con ello la 'imaginación' ha pasado a ser un hecho más social y colectivo que nunca (Appadurai, 2003).

escena internacional. Precisamente, el motivo fundamental por el que este hecho resulta significativo con respecto a lo que aquí se investiga es que la relación francesa con la cultura y los discursos que sobre ésta se erigen, se han convertido en los que funcionan en Europa (al menos en la continental, ya que Gran Bretaña casi supondría un caso aparte) y en Latinoamérica en un sentido general.

En lo que al cine se refiere, éste es un baluarte esencial entre las expresiones culturales de ese país puesto que ha sido central en la construcción de ese lugar preciso para la cultura de filiación francesa del que vengo hablando. Además, lo ocurrido con el cine ilustra con claridad cómo una determinada concepción del mismo como arte vinculado al Estado y, sólo indirectamente a la industria, consiguió cruzar sus fronteras nacionales e ‘internacionalizarse’ como discurso. Dicho discurso cultural tiene consecuencias económicas directas y no es ajeno al hecho que el cine francés tenga unas elevadísimas cuotas de mercado en Europa y sea la principal presencia dentro de los festivales de ‘Clase A’, como veremos más adelante.

Para analizar esta cuestión hay que adentrarse en dos aspectos fundamentales. En primer lugar, en cómo desde este país se estableció exitosamente la categoría de ‘autor’ como herramienta para aportar al cine nacional un prestigio que, en cuanto fenómeno de masas, no tenía. En segundo lugar, es preciso atender a cómo ésta categoría traspasó las fronteras francesas y comenzó a aplicarse al cine de múltiples nacionalidades (de hecho, los críticos la crearon precisamente para referirse a la cinematografía estadounidense).

Empezando por el primero de los aspectos señalados, sobre como en Francia se estableció la categoría de cine de autor en defensa de su producción nacional, fue precisamente desde la revista cinematográfica *Cahiers du Cinema* desde donde, en los años cincuenta, algunos críticos comenzaron a interpretar el cine a partir del rol del realizador en la película, inspirados por textos como "La Cámara Pluma" ("*Caméra Stylo*") de Alexandre Astruc (1948). Ya ha sido sugerido que, en un

principio, se trataba de defender el territorio fílmico nacional a partir de una idea muy intelectualizada del cine y desde una concepción muy apegada al imaginario nacional. La cuestión la ilustran diversos artículos aparecidos en los números de la revista de este periodo que defendían esta perspectiva de interpretación al tiempo que cuestionaban las posibilidades de plasmación de la realidad del Neorrealismo Italiano.

Para entender porque la interpretación del cine a partir de situar la noción de autoría en el centro de la lectura del texto fílmico resultó tan exitosa, hay que tener en cuenta que se trataba de una concepción que entroncaba con debates que se habían dado en Europa con anterioridad. Más concretamente, se debe observar en este sentido el periodo de entreguerras, cuando se produce la mengua del dominio intelectual europeo en el mundo. En ese momento, Europa se inquieta ante la expansión de la cultura de masas que se pone por delante del proyecto cosmopolita legado por la Ilustración. Es entonces, cuando se configura la oposición entre cine-industria y cine-arte que transforma las relaciones culturales en herramientas geopolíticas (Mattelart, 2006), una idea que sigue formando parte en la actualidad de los discursos que revisten la competencia por la supremacía mundial entre EEUU y Europa. La categoría de ‘autor’ se puso en conexión con la antigua división clásica entre la ‘alta cultura’ y con el culto al genio romántico, tan asentado en la cosmovisión europea, en contraposición a la llamada ‘cultura de masas’ vinculada a EEUU. La ‘alta cultura’ se identifica, de este modo, con el cine europeo; culto y que supone la plasmación de la interpretación y las ideas únicas y especiales del realizador. La de masas, por su parte, lo hace con el cine más comercial, realizado como cualquier otra producción en serie, donde no es perceptible la huella de su creador.

Entrando ya en el segundo de los aspectos apuntados, la estrategia de la interpretación de los textos fílmicos a partir de la autoría pronto pasó a funcionar más allá de la escala nacional, al vindicarse y leerse desde este prisma la obra de determinados realizadores de otros países europeos y norteamericanos (como Alfred Hitchcock). Esta tendencia a la reivindicación de la obra de autores no

franceses se amplió radicalmente durante la significativa transformación que en *Cahiers* tuvo lugar desde la segunda mitad de los años sesenta durante el denominado “giro cultural”. Se produjo entonces una revisión de la política de autores de la revista que desembocó en el ‘descubrimiento’ del ‘Tercer Cine’ y de los Nuevos Cines europeos y asiáticos, especialmente del cine japonés (Fecé, 2006), un cine que ya había asomado tímidamente en escena durante la década anterior. Esto permitió ampliar el radio de acción del modelo detentado por el viejo continente con Francia como inspiradora a la cabeza.

Así, coincidiendo con este mencionado ‘descubrimiento’ de los cines periféricos por parte de occidente se reforzaron los procedimientos canónicos de interpretación a partir de los conceptos de autoría y obra como ejes centrales de la producción cultural al actualizarse en la reivindicación de realizadores del tercer mundo. Pero esta nueva vuelta de tuerca también comportó que se señalaran algunos problemas en torno a estas teorías de apreciación fílmica. Para empezar, la propia expresión de ‘cine de autor’ puede resultar demasiado amplia puesto que agrupa a los más variados realizadores. Por otro lado, asume un desarrollo lineal de sus trayectorias profesionales que no necesariamente se produce. Las críticas más profundas, no obstante, vinieron de la mano de perspectivas que ponían el acento en el contexto.

Desde estas posiciones, identificables con el postestructuralismo y el Nuevo Historicismo Fílmico, el sujeto creador, el genio romántico de la Ilustración, se ideó como una ficción. El texto se concibió desde su ‘historicidad’¹¹, como una huella de su tiempo, y a su creador como un ser condicionado por la historia y las estructuras socioculturales. De este modo, en lugar de tratar de describir la estabilidad, la uniformidad y la linealidad (características de aquello no sujeto a las continuas transformaciones contextuales), el punto de mira se situó sobre los procesos de traducción y transformación. Esto, acaecido en pleno desarrollo de los procesos descolonizadores de muchos países con una industria del cine

¹¹ El concepto de ‘historicidad’ ha de ser aquí entendido según es planteado por Rancière. El autor afirma en este sentido: “[...] la obra del artista que hace lo que quiere acaba por no mostrar más que la imagen del artista en general. La aportación contemporánea consiste en que esta última se confunde finalmente con la imagen de marca de la mercancía” (Rancière, 2005: 20).

incipiente, activó las dudas entorno al eurocentrismo que implica interpretar cinematografías originadas en los marcos más dispares desde el prisma europeo. Era posible leer el mantenimiento de la teoría de los autores como una fórmula a través de la que Europa podía seguir ejerciendo un dominio, una cierta hegemonía, al someter la interpretación de las otras cinematografías a sus propios parámetros. Es decir, que una teoría que surgió en un marco nacional, en un movimiento de desenvolvimiento hacía el exterior, se extendió al cine europeo en un primer momento para, posteriormente, convertirse en un instrumento con el que influir más allá de las propias fronteras regionales (Frodon, 2005).

Cualquiera de los dos posicionamientos, ya sea reivindicando el trabajo de los autores del Tercer Mundo para ser interpretarlo desde el rol del autor, o hacerlo desde su entorno particular apelando al historicismo, reflejan la mentalidad del periodo en el que se engendraron. En las décadas de los sesenta y setenta se confiaba en el sentido extraestético de las películas y se esperaba que éstas tuvieran repercusiones en el mundo. En general, esta esperanza formaba parte de la pretensión de que en las diversas luchas desarrolladas durante esos años contra el imperialismo surgieran formas alternativas de organización carente de los defectos del capitalismo occidental.

El fracaso de este proyecto podía producirse tanto porque fallara a nivel político, como por que lo hiciera a nivel cinematográfico si era absorbido por el sistema dominante (Jameson, 1995). Ambas cosas ocurrieron. Sin embargo, cuando entró en hibernación el espíritu utópico de esos años, la cultura de la posmodernidad¹² lo que sí hizo fue abundar en cierta dirección abierta por el postestructuralismo, incidiendo en lo que de impuro e hipertextual tiene toda obra. Con ello, el autor deviene antes que nada un agente que genera su obra a partir de discursos, instituciones sociales y prácticas culturales. No resulta extraño que el enfoque prioritario en la investigación acentuara el desplazamiento, de la producción fílmica, de la obra y del autor como puntos cardinales al análisis, a las instituciones

¹² El término es utilizado aquí en cuanto a forma cultural del capitalismo tardío y no como una corriente de pensamiento.

sociales y culturales que les validan y a las políticas de representación - tal y como se hará en este trabajo- pero también a la recepción.

En otro orden de cosas, cabe considerar como los discursos contrapuestos en torno al cine de autor europeo y al cine estadounidense de Hollywood generados en el periodo de entreguerras traspasaron a las cinematografías de estas regiones y pasaron a simbolizar las propiedades de las películas que encajan en uno u otro modelo al margen de su nacionalidad. Así, ya en ese momento se dibujó lo que acaece en el panorama actual en el que perviven los discursos antagónicos que enfrentan al cine de ambas regiones. Sin embargo, estos discursos quedan lejos de explicar las actuales posiciones geopolíticas. No hacen justicia a lo complejo del panorama internacional pero reflejan diferentes mentalidades y juicios acerca de los valores filmicos.

En nuestros días partidarios y detractores de la teoría de la autoría siguen librando un encarnizado debate como ilustra lo publicado en la revista *El amante* (Núm. 173) o en España *El país* (Marías, Guérin *et al*). Ésta teoría se ha renovado a través de las recientes restituciones del cine diaspórico y del trabajo de realizadores cuya obra se sigue interpretando en términos de vanguardia según el canon europeo.

Así es posible observarlo, por ejemplo, en análisis que defienden la existencia de una continuidad lineal en el trabajo de determinados realizadores provenientes de contextos y tiempos muy distantes entre sí. Por ejemplo, Manuel Yáñez considera que “[...] la herencia de la gran modernidad europea ha sido recogida, de forma privilegiada, por una serie de autores asiáticos contemporáneos” (Yáñez: 2008) ya que:

“Entre los cineastas asiáticos contemporáneos y los miembros de las diferentes vanguardias europeas, existen lazos más o menos directos. Así, es fácil ver en el cine de Tsai Ming-liang los rastros de Truffaut o Antonioni; en el de Naomi Kawase, a Marker, Van der Keuken o Varda; en Wong Kar-wai, a Resnais o Godard; en Apichatpong, de nuevo Antonioni y Godard, y más atrás, a Jean Renoir...”

(Yáñez: 2008)

El texto de Yáñez ilustra a la perfección esta postura y se relaciona con afirmaciones similares que llegan de la mano de otros autores como las que siguen:

“No es casualidad que [...] Michelangelo Antonioni y sus sinfonías del desencuentro sentimental estén ejerciendo una vastísima influencia en los cineastas jóvenes más arriesgados incluidos los asiáticos Tsai Ming-Liang o Jia Zhang-Ke”

(Losilla, 2005: 26)

“(Lo que caracteriza al cine de los autores asiáticos son) [...] Dos elementos primarios en toda definición parvularia de aquella Nouvelle Vague con la que mantienen tantos puntos en contacto. Primero, la salida y toma de la calle con los instrumentos de producción en la era de la ‘democratización del cine’ gracias a la revolución digital – cineastas de ficción próximos a la práctica del ‘cinéma vérité’ de Jean Rouch o de los ‘filmmakers’ tipo Jonas Mekas (Al oeste de los railes de Wang Bing o cualquiera de Jia Zhang-Ke, pero sobretudo Unknown pleasures, y en segundo lugar, la conciencia e integración de una educación cinematográfica muy culta que enraíza sus trabajos [...] y a la vez los hace dispersarse en nuevas direcciones con los nombres de sus progenitores espirituales marcados a fuego”.

(Arroba y Villamediana, 2006: 27)

Sin lugar a dudas, se ha producido un movimiento que ha permitido que esas ‘otras’ cinematografías ingresen en los circuitos internacionales más hegemónicos de distribución y exhibición fílmica. Sin embargo, este ‘desplazamiento geográfico’ no conlleva que se esté produciendo un verdadero descentramiento hacia los cines periféricos puesto que Europa, en nuestros días, sigue erigiéndose como el rasero a partir del cual se interpreta y compara. Las citas preferentes lo ilustran a la perfección y podemos sumarles otras. Por ejemplo, en esa línea el hecho que Europa financie muchas de las películas de países asiáticos que alcanzan a ser admitidas en las redes internacionales de circulación fílmica, con frecuencia es interpretado como que estas películas o bien imitan a los cines europeos o bien se pertrechan en la diferencia cultural con el objetivo de resultar más atractivas para el mercado europeo. Así lo ejemplifica la siguiente afirmación de Yáñez:

“La única sospecha que puede abrir este marco de cooperación favorable es la posible búsqueda, por parte de autores asiáticos, de una cierto look europeo, con la aplicación de referentes evidentes. Sería una variante perversa del clásico exotismo exacerbado que muchas veces se propone desde los cines periféricos para llamar la atención de occidente”.

(Yáñez, 2008)

En referencias como las aquí citadas es posible advertir cómo la categoría de autor promueve una tensión dialéctica alrededor de la diferencia cultural a través de un proceso dual de homogeneización/diferenciación según una lógica que será cuestionada a lo largo de la presente investigación. En este trabajo se considerará, más bien, que ambos aspectos guardan una relación más profunda y no simplemente formulada sobre la oposición. En la dirección adoptada Stuard Hall afirma:

"Hegemony, in that sense, is never completed. It is always trying to enclose more differences within itself... It doesn't want the differences to look exactly like it. But it wants the projects of its individual and smaller identities to be only possible if the larger one becomes possible"

(Hall, 1997: 68)

Es decir, que la heterogeneidad demandada por los circuitos fílmicos centrales es una característica que se inscribe en la esencia de los mismos, por definición ya que cuando:

"[...] un pensamiento o impulso de este Afuera irrepresentable entra en el campo del pensamiento o del discurso, ya habrá sido representado y, como en adelante 'nos' pertenece, ya no podrá seguir siendo verdaderamente otro no ecuménico"

(Jameson, 1995: 230).

En conclusión, la teoría de los autores sin duda se revela como efectiva y válida para determinados análisis. No obstante, en los casos más extremos, se centra exclusivamente en discutir las constantes temáticas y estilísticas de determinadas películas o autores. Expresado por Robert Stam "[...] la teoría del autor puede considerarse una forma antropomórfica de amor al cine" (Stam, 2000: 110). Pero termina restándole significación a la condición colectiva del cine dentro de la industria. Para el tipo de investigación que se presentará en estas páginas, muy dirigida a evaluar la densidad política de las obras fílmicas y los realizadores en cuanto a sujetos políticos, considero más adecuado mantener la preeminencia del contexto en el análisis. Me refiero a atender a cómo se sitúan autores y películas en los marcos políticos y económicos en los que trabajan, más que considerarlos como creadores/creaciones únicas que expresan esencias artísticas, nacionales o de cualquier otro tipo.

1.2. Hispanoamérica y la apuesta por las coproducciones.

1.2.1. (Hispano)América: la presencia velada.

"La nomenclatura en las Américas ha reflejado muy a menudo, de manera simbólica, algunas de las aspiraciones de los poderes europeos hacia el nuevo mundo".

(Phelan, 1986)

Las categorías clásicas ligadas a localizaciones geográficas (como nación, región, primer, segundo y tercer mundo, internacionalidad etc.) presentan grandes limitaciones cuando se pretende aplicarlas al análisis de la situación actual plagada de articulaciones transnacionales. Sin embargo, a falta de otras mejores siguen siendo imprescindibles puesto que nombran divisiones territoriales y simbólicas que no han perdido su función en el actual estadio del capitalismo, aunque su actividad presente nuevas complejidades. Así, el recurrir hoy en día a ellas no deja de ser un intento por expresar una nueva forma de situarse en el mundo.

En diversos momentos a lo largo de estas páginas ha sido ya mencionada la importancia de lo geográfico para el modo desde el que se abordará el problema-objeto de este estudio. La región será el término geográfico al que más recurriré en él. Por este motivo expondré a continuación como ha de ser entendido aquí a partir de la evolución producida en su interpretación desde el campo de la geografía. Un desarrollo que ha ido, como es de suponer, paralelo a la transformación epistemológica que ha tenido lugar en el pensamiento occidental en general. Es más, el estudio de los modos en que el ser humano ha organizado el espacio (Alberdi y Cruz, 2002) ha servido como base para el apoyo y la intervención sobre los fenómenos territoriales, con lo qué su progreso ha

dependido de los objetivos con los que en cada momento se ha hecho uso de esta ciencia.

En lo que al concepto de región se refiere, ya a finales del siglo XIX entró en declive el tradicional determinismo físico del enfoque positivista (de autores como Alexander von Humboldt o Karl Ritter). Cuando esto ocurre, estalla un amplio abanico de tendencias. Entre ellas aparece, el que sería el paradigma clásico de la escuela francesa, el posibilismo (de Vidal de la Blache entre otros). Esta corriente subrayó lo cultural al dedicarse a observar cómo se articula este aspecto con las regiones naturales. La tilde se puso entonces en examinar la relación del ser humano con el medio pero sin las pretensiones universalistas del positivismo. La propuesta era analizar simultáneamente las actividades de los grupos sociales, la historia y la adaptación al hábitat (Chicharro, 1987). El factor humano cobró tanta importancia con la aportación de esta corriente que amenazó con provocar una profunda escisión en el campo de la geografía. Apelando a la unidad de la ciencia, corrientes posteriores (como el probabilismo) trataron de conjugar las metodologías de la rama cultural y la natural (Chicharro, 1987). Pero, en cualquier caso, lo trascendental es que el impacto de lo cultural sobre lo geográfico ya había mostrado su relevancia y no volverá a abandonarse.

En las décadas de los cincuenta y sesenta del Siglo XX, el neofuncionalismo (de autores como Ernst Hass y Leon Lindberg) aporta más elementos para pensar el concepto de región al poner de relieve su funcionalidad y considerarla, principalmente, una categoría intelectual construida por su utilidad respecto a problemas de estudios determinados. Partiendo de esta idea, uno de los aspectos sobre los que reflexiona esta corriente son las integraciones regionales al preguntarse el porqué diferentes Estados-naciones deciden agruparse, todo y que esto implique sacrificar parte de su autonomía. Al escrutar la supranacionalidad, el neofuncionalismo puso bajo observación a los organismos internacionales desde la consideración que eran los agentes responsables de promover la integración regional con el fin de generar una comunidad política transnacional (Hass, 1961).

Llegados los años setenta el neofuncionalismo recibe críticas en relación a que no elucidaba cómo afectaba la interdependencia transnacional a los diferentes Estados. Diversas teorías, como el federalismo y intergubernamentalismo entre otras muchas, acuden a salvar esa crítica preguntándose por las relaciones entre los gobiernos estatales y las instituciones supranacionales otorgándole muy diversos grados de envergadura al papel la cultura en las relaciones internacionales. Pero en general, bajo la influencia de la teoría de sistemas, la región tendió a concebirse como la interdependencia de un conjunto de elementos de diferente naturaleza (económicos, sociales, políticos y culturales...) cuyas relaciones generan la red de flujos que configura el espacio. Con ello, se impulsó el estudio del fenómeno de la integración regional en una dirección más compleja y en la que se abundó en los ochenta.

Al iniciarse la década de los noventa, la región cobra importancia como estructura base para la expansión económica y el desarrollo socio-político. En correspondencia con este hecho, se implementó su significación desde una concepción eminentemente práctica. En mayor medida que años atrás, en esta etapa se reactiva la trascendencia otorgada al territorio como el lugar concreto en el que se asientan y desde el que se generan los flujos y relaciones económicas y políticas que no pueden pensarse sin las vinculaciones a su entorno social, cultural, institucional, económico-productivo y físico (Alberdi y Cruz, 2002).

Con el impulso liberalista que se da en la globalización el fenómeno de la integración regional toma una inusitada fuerza. Explicar esta afirmación pasa por definir a la globalización como el actual estadio del capitalismo avanzado contemporáneo. En él se incrementa la interdependencia (de las industrias y mercados de capital nacional, de las relaciones entre Estados y entre actores transnacionales) al grado de provocar que, a escala mundial, se reproduzca una determinada cultura colectiva y, fundamentalmente, exista una consciencia compartida del mundo como lugar común. Precisamente esta transnacionalización

sería lo que diferenciaría a la globalización del fenómeno de la internacionalización tal y como diversos autores han señalado (Midgley, 1997; Beck, 1998). Semejante vinculación supranacional, a su vez, induce a que se refuercen y acrecienten los procedimientos dirigidos a fomentar las integraciones regionales, en cuanto a procesos estructurales que operan en el ámbito internacional.

Condensando lo dicho hasta el momento, por región debemos entender un grupo de países cuyas fronteras pueden o no ser comunes, aunque les une una relación geográfica. Además están embarcados en caminos económicos y políticos coincidentes ya que existe entre ellos un cierto grado de interdependencia e instituciones supranacionales que la gestionan y refuerzan. Es decir, que la región implica la presencia de un proyecto político colectivo impulsado por procesos económicos. En esos términos será analizada aquí Hispanoamérica en la medida que se trata de una región con una relación geográfica determinada por la historia y en la que existen motivaciones económicas compartidas que son gestionadas por instituciones políticas que actúan a una escala más amplia que la de los gobiernos nacionales.

Al ser Hispanoamérica la región que nos ocupa conviene adentrarse en los pormenores que la rodean en cuanto a *locus* específico. Para empezar, esta nomenclatura debe diferenciarse claramente de 'Iberoamérica' puesto que hay consenso en que ambas palabras no engloban a los mismos países. Este último término se refiere a las colonias americanas que formaron parte de los reinos tanto de España como de Portugal. En cambio 'Hispanoamérica' es más restrictivo y excluye a los segundos. A continuación será descrita la construcción de esta nomenclatura y el modo en que se ha ido cimentando a lo largo de la historia. Las alteraciones de sentido que ha sufrido, ayudan a esclarecer aspectos conflictivos en torno a la misma que perviven en la actualidad.

Ciertamente, ‘Hispanoamérica’ es un término polémico en el que España como país tiene una presencia/ausencia bastante ambigua en los discursos que generalmente lo acompañan. En ellos se suele hablar de la influencia cultural de este país sobre el conjunto de territorios que engloba pero, a diferencia de cómo se plantea en este estudio, no siempre se atiende a la existencia de vínculos económicos y políticos comunes entre España y los países americanos.

Generalmente, es el nombre que se da al conjunto de naciones americanas que hablan español. En esa línea algunas definiciones incluyen sólo una asistencia indirecta (pero no por ello menos intensa) de España en el conjunto. Centrándonos en este último aspecto, la *Gran Enciclopedia Rialp: Humanidades y Ciencia*, afirma en su entrada relativa a ‘Hispanoamérica’, firmada por José Antonio Calderón Quijano que este término tiene una:

“[...] significación meramente espiritual, producto de una cultura, una lengua, una mentalidad y una común idiosincrasia, que no puede considerarse nunca como una soberanía política, ni una vinculación económica, pero que tiene por ello una mayor permanencia, ya que no depende de contingencias humanas. Es el verdadero concepto aplicable a la antigua América española (la mayor parte del nuevo continente y las porciones insulares anejas), donde la vida, la raza, común denominador de las civilizaciones aborígenes, y el idioma, son el aglutinante español que da unidad a aquellas tierras, diversas en su origen, en su etnia y en sus costumbres, en sus niveles culturales y civilizadores antes de la presencia de España”

(Calderón, 1991).

De este modo este autor considera que la influencia de España es, precisamente, lo que caracteriza a nivel cultural a los países hispanoamericanos, lo que los asemeja. Por otra parte, afirma que este influjo no tiene vínculos con aspectos de índole económico o político sino que es meramente cultural. Esta postura, que evita problematizar las dependencias de todo orden que existen tras la dominación

Cultural, será radicalmente rechazada en esta tesis.

Sin embargo, otras definiciones si incluyen directamente a España en el conjunto. La Real Academia Española incorpora las dos acepciones; la que hace referencia “[...] a los países de América en los que se habla español” pero también a lo relativo a españoles, latinoamericanos o a aquello “[...] compuesto de elementos propios de uno y otro pueblo”. Como quiera que sea, con España en algunos casos presente de *facto* y en otros sólo simbólicamente, resulta innegable que el propio concepto de ‘Hispanoamérica’ se generó y ha ido evolucionando alrededor de lo español como elemento tanto aglutinador, como excluyente. Es decir, que reclama para sí determinados elementos de la cultura los pueblos a los que abarca el término pero rechaza otros. Así, Hispanoamérica se ha desarrollado en torno a la retórica sobre las conexiones con ese lugar geográfico y simbólico que representa España.

La etimología también muestra que España no ha sido el único país que ha disputado por ejercer su influencia en esa parte del mundo. Desde la propia América, al adjetivo de ‘Latina’ que la diferencia del territorio que se despliega más arriba del Río Grande, ha sido objeto de controversia y refriegas a lo largo del tiempo. Un repaso en términos generales a las diversas nomenclaturas que ha recibido el subcontinente lo deja claro.

Para comenzar, hasta entrado el siglo XVIII España llamó a las tierras que ‘descubrió’ “Las Indias Occidentales”. Pero la noticia de su existencia se difundió por Europa gracias a una carta de Américo Vespucci de 1504. De ahí que cuajara la propuesta de Martín Waldseemüller de utilizar el término ‘América’ para nombrarlas en honor a su ‘inventor’. El poder de las palabras es grande y, tal y como señala Yepes “[...] si bien España tuvo la mayor parte de la autoridad sobre las tierras recién invadidas, no la tuvo para nombrarlas. Y el acto de nombrar es parte integral del proyecto de dominar” (Yepes, 2006). Es de suponer que esta ‘falla’ de la dominación española sobre tierras americanas debía ser del agrado de

las emergentes potencias europeas deseosas de tener allí territorios. Curiosamente, siglos después, en un cambio de sentido profundo, el nombre ‘América’ pasó a abanderar la lucha emancipatoria contra la Europa Imperial en general.

En lo que a la adjetivación de ‘Latina’ se refiere, cabe señalar que fue una consecuencia de la fundación, en 1776, de los Estados Unidos de América. Tras un bautizo por parte de ese país, que sin lugar a dudas denota sentimientos de superioridad y que generó una gran ambigüedad, resultó indispensable encontrar una forma de referirse a la otra parte del continente. En 1936 se acuñó en Francia la nomenclatura de ‘América Latina’ para diferenciar la parte centro y sur de la parte norte de América haciendo, de paso, un paralelismo con Europa y acentuando las afinidades intercontinentales de la cultura latina (Rodríguez Monegal, 1985). El término resultó del agrado del gobierno francés que, en disputa con Inglaterra por influir en aquellos territorios, estaba interesado en impulsar una idea de cercanía entre las naciones latinas bajo su liderazgo.

En éste proceso los latinos se adjudicaron como propio el legado del romanticismo idealista contraponiéndolo al pragmatismo materialista anglosajón (Rojas, 1991). Ya lo ilustran las crónicas del economista político Chevalier publicadas en 1836 tras sus viajes por América cuando afirma que: “Solo ella [Francia] puede prevenir que toda esta familia [latina] quede sumergida en la doble inundación de germanos o anglosajones y de eslavos” (citado por Phelan, 1986). También lo hace la mera existencia de la publicación parisina *La Revue des Races Latines* (Revista de Razas Latinas) a mediados del Siglo XIX, destacada por su orientación panlatina (Yepes, 2006) y que difundió ideas repletas de implicaciones geopolíticas que evidencian la pelea por la hegemonía que se estaba produciendo.

La cuestión, por supuesto, se traducía en un incremento de las conexiones culturales, políticas y comerciales que interesaba tanto a Francia como a las élites del subcontinente americano. Además marcaba un distanciamiento de España que, para entonces, ya había dejado de ser una potencia. Resumiendo, al establecerse el

término ‘América Latina’ se buscaba estrechar las afinidades entre países latinos, con Francia a la cabeza (pero también Italia), situando en su contraparte o, dicho de otro modo, negando al mundo anglosajón y, a la vez, tomando distancia con España. Esta idea subsiste a lo largo de los años y llegado el S. XX y después de los procesos de independencia, el término se usó en el subcontinente americano contra todo intervencionismo, ya fuera Estadounidense, español o de cualquier otro país Europeo.

La discusión sobre la pertinencia del uso de ‘América Latina’ o de ‘Hispanoamérica’ sigue en la actualidad caldeada como las siguientes palabras extraídas de la *Gran Enciclopedia Rialp: Humanidades y Ciencia* reflejan: “El nombre de América Latina es nuevo, intruso, adoptado en fecha reciente y extendido con una rapidez y amplitud sorprendentes y sospechosas. Es una denominación inexacta y anticientífica. Es un sustituto irreal [...]”. Desde la encarnizada defensa que el autor de la entrada enciclopédica (Calderón Quijano) hace de la utilización de ‘Hispanoamérica’ en contra de la tendencia general a usar la palabra ‘Latina’ también considera que su uso significa una “[...] negación a la gran obra española en las Indias”. El debate establecido en relación a estos conceptos es rico en información en la medida que pone de relieve el imaginario existente en torno a las relaciones entre España y los países del otro lado del Atlántico que estuvieron bajo su influencia y que serán ampliamente atendidos en el Contexto de esta investigación. En este sentido, no puede dejar de verse como un intento por mantener una antigua posición de dominio por parte de España que se privilegie el uso de ‘Hispanoamérica’ (unas veces incluyendo a España y otras no) en lugar del de América Latina, que usan otros países (Yepes, 2006).

En conclusión, la historia de los vocablos a los que se ha recurrido para denominar esas tierras es la narración de un tira y afloja entre el deseo expansionista por el lado de unos (España, Francia y EEUU), y la necesidad de autodefinición en un contexto hostil, por el de los otros. En esta disputa por cómo nombrar/nombrarse toman parte las mismas regiones geopolíticas que hasta día de hoy siguen disputándose los recursos (de toda naturaleza) de América

Latina, -aunque han actualizado formas y estrategias-, y cuyas tensiones, conflictos, negociaciones y dependencias tienen su reflejo en las redes internacionales de distribución filmica.

Apelando al pragmatismo, en una interpretación propia de los conceptos, a lo largo de este trabajo haré uso de la nomenclatura ‘América Latina’ (o ‘Latinoamérica’) cuando me refiera a los países americanos no anglosajones de América, abarcando exclusivamente a las antiguas colonias de España y Portugal¹³. Sin embargo, cuando quiera hablar de la región incluyendo a España en el conjunto, me referiré a ‘Hispanoamérica’ (lo que no comprende a los países de habla portuguesa de uno y otro lado del Atlántico). A pesar de ello en esta investigación, de forma secundaria, se atenderá a lo ocurrido con las coproducciones hispano-brasileñas en la medida que la de Brasil es una de las principales cinematografías del continente.

Además de un motivo práctico (diferenciar claramente los dos grupos de países) me interesa recurrir al término ‘Hispanoamérica’, - que contiene lo hispano incluso en su etimología-, para enfatizar que España es desde donde se estructura esta investigación; más concretamente en ese lugar preciso en el que las cinematografías latinoamericanas se cruzan con el cine español. De hecho, parte del interés que me suscita el tema investigado reside en detectar cuándo, cómo y porqué se produce esta co-presencia entre España y los países latinoamericanos en el cine y situarlo dentro de la relación de fuerzas globales en que intervienen las otras regiones referidas. Pero hay otro motivo aludido al anterior; algo que en mi opinión es esencial con respecto a estos ‘cruces’ cinematográficos y que son los discursos de los intelectuales, de la crítica cinematográfica, de los profesionales del sector en general y todo el aparato institucional y legislativo que los acuna. Es notable y patente el grado en que éstos están imbuidos de una retórica hispanista

¹³ Existen definiciones más amplias de uso extendido, por ejemplo la recogida en Wikipedia, en la que se afirma que ‘Latinoamérica’ engloba en la actualidad a las antiguas colonias de España y Portugal, pero también a los territorios colonizados por Francia (a pesar de que se discute la inclusión de Quebec), así como al gran número de población originaria de estos países que hoy habita en EEUU.

que ya ha sido mencionada y que mediante el uso de ‘Hispanoamérica’ me interesa poner de relieve.

No obstante, aunque repare en estos discursos hispanistas con una finalidad descriptiva, esta investigación parte de la base que Hispanoamérica no es, principalmente, una unidad cultural (lo agrupado es heterogéneo en todos los sentidos aunque tampoco se puede negar categóricamente que exista una cierta entidad cultural común), sino una categoría geopolítica. Al menos en lo que hace referencia al cine, se trata de una asociación unas veces ventajosa que se establece en una zona límite entre áreas en conflicto. En ella se mezclan el servilismo cultural y la dominación con el intercambio, la cercanía y la necesidad mutua de actuar juntos contra poderes externos a la región que superan a las desigualdades que se producen dentro de la misma. Así, el rol hispanoamericano en el cine se construye como una identidad moderna y a través de la conciencia de perifericidad respecto a otras cinematografías. La estrategia resultó útil en el pasado como lo sigue siendo en la actualidad.

Desde una concepción orgánica de la región, el castellano, en cuanto a lengua que comparten los diversos países hispanoamericanos, ha sido uno de los factores fundamentales en torno al que la unidad regional se ha justificado y lo continúa haciendo. Es más, el idioma es uno de los elementos fundamentales que facilita las conexiones interregionales y fomenta el mercado interno. A lo largo de la historia de la cinematografía hispanoamericana ha funcionado como punta de lanza de las argumentaciones que defienden la existencia de trazos culturales comunes y como punto de partida a partir del que se asienta toda colaboración industrial. De este modo, el castellano resulta uno de los principales factores que caracterizan y diferencian esta cinematografía de las otras, al tiempo que aglutina la diversidad de los cines que la componen. En este sentido, ha sido un aspecto clave en la ya larga

historia de las coproducciones hispanoamericanas¹⁴. La cuestión será analizada en el siguiente subapartado.

1.2.2. ¿Rompiendo el cerco? La opción de las coproducciones.

“Co-production marks a site of transformation in cultural scale, from the local and national to the regional and global”

(Miller et al., 2001:87)

Los siglos de historia compartida han dejado huella y la cuestión lingüística resulta central como se puede ver no sólo en la cinematografía hispanoamericana, sino también, por ejemplo, en la afinidad entre cines anglófonos o francófonos. Indiscutiblemente el factor de la proximidad cultural facilita la aparición de acuerdos de cooperación, instituciones bilaterales o multilaterales, etc.

La fórmula de la coproducción es eminentemente europea y se ha probado como una modalidad competitiva frente al dominio de Hollywood. Surgió con la pretensión de impulsar las cinematografías nacionales contra la gigantesca industria norteamericana y los últimos años ha resurgido con una fuerza renovada. Cabe señalar que hoy en día en torno al 37% de los largometrajes producidos en los cinco países con una industria del cine más activa de Europa Occidental (incluida España) son películas realizadas en este régimen (Pardo, 2006). Por ello,

¹⁴ A pesar de ello, en la historia del intercambio cinematográfico regional, el fomento del mercado interno a través del idioma nunca ha conseguido desplegarse en todas sus posibilidades. Prácticas como la del doblaje han jugado a la contra de esta teórica ventaja.

no resulta extraño el interés que han suscitado recientemente las coproducciones entre investigadores y críticos cinematográficos.

Que la coproducción se dé entre unos países u otros no es lo mismo. La fórmula se tiñe de particularidades según quienes sean los participantes. Estas diferencias, están primariamente vinculadas al concepto de nacionalidad en las películas. Para empezar, como el resto de los filmes, en lo financiero son subsidiarias de todo régimen de regulación, así como medidas de apoyo y promoción, establecidas en los países en los que estén nacionalizadas. Pero en el caso específico de las coproducciones, se actúa sobre ellas no sólo desde los marcos estrictamente nacionales, sino también desde los acuerdos específicos de coproducción firmados con otros países.

Estas regulaciones, por un lado, están dedicadas a dirimir aquello que afecta a lo filmico como negocio en términos de establecer las obligaciones y beneficios de las naciones que hacen parte de la producción según su porcentaje de participación; quién hará la promoción en cada área geográfica, con qué nacionalidad participará la película en los festivales, etc. Por otro lado, los acuerdos internacionales se suelen dirigir a la creación y gestión de entidades o programas de apoyo e impulso a las cinematografías de los países firmantes. En consecuencia, muchos de los trabajos publicados sobre la medida de la coproducción se han centrado, precisamente, en la vertiente más industrial, indagando en cómo el recurrir a esta fórmula, -ya sea en el marco estatal o a escala internacional-, ha afectado a las diferentes industrias nacionales. Algunas instituciones han financiado investigaciones muy completas en este sentido. Por ejemplo la dirigida por Carlos E. Guzmán Cárdenas y realizada para la CACI (Guzmán, 2004). También sobre las instituciones internacionales que fomentan esta medida se han publicado algunos análisis de interés e instituciones como el Mercosur o el Programa Ibermedia han sido escrutados en recientes artículos dirigidos a comprender las repercusiones sobre la industria del cine que sus políticas que generan (Falicov, 2002; Hoefert, 2004).

En segundo lugar, estas regulaciones actúan sobre la vertiente cultural de las coproducciones al dirigirse a la protección y promoción de las cinematografías que se acogen a esta medida. En relación a esta cuestión, no hay que olvidar que las coproducciones se promovieron como una apuesta nacional para acceder al mercado internacional. Tal y como será analizado en el Contexto de esta investigación, a pesar de que este tipo de películas apela a la dimensión internacional, en ellas se juega con el sentimiento de pertenencia nacional. En los mismos orígenes de la fórmula se inscribe la consideración de que para un Estado-nación es imprescindible producir imágenes propias y protegerlas. Ligada a esta idea se fomentó la coproducción como un ‘acuerdo’ que, más allá de aunar recursos materiales, incrementaba las posibilidades de que el cine proyectase una imagen positiva de los países implicados. No en vano, el modo como se trata en las coproducciones la diferencia nacional y cultural ha sido uno de los principales problemas en los que se ha centrado la literatura científica publicada sobre estas películas. En concreto cabe referir las aportaciones hechas en esta dirección por los trabajos de corte historiográfico de Alberto Elena (1999; 2003; 2004), Marina Díaz (1999; 2005a) o Aurelio De los Reyes (1996). La profunda relación que en las coproducciones tiene la vertiente económica con sus implicaciones multiculturales por su naturaleza de intercambio que implica un diálogo entre los países que en ella participan ha sido, asimismo, motivo de preocupación de los investigadores. No por casualidad el desequilibrio que frecuentemente se produce entre ambos aspectos dibuja las líneas divisorias en las propuestas que diversos estudiosos han hecho para catalogar las coproducciones.

Mike Wayne divide las coproducciones según estén destinadas al mercado nacional, al norteamericano o al internacional fuera de Estados Unidos (prioritariamente a Europa), dependiendo de la vastedad de su presupuesto y del mayor o menor localismo, juego con las identidades nacionales o crítica hacia las mismas de la historia que cuentan (Wayne, 2002). Manuel Palacio, por su parte, clasifica las coproducciones españolas en tres grandes grupos. En el primero sitúa a aquellas que son estrictamente económicas, en ellas predomina una mirada

estrictamente nacional, sin que resulte patente el intercambio internacional del que son fruto. Al segundo grupo de la clasificación propuesta por Palacio pertenecen aquellas coproducciones que recurren a un estilo más internacional, borrando las huellas de lo nacional. Finalmente, en un último grupo, Palacio ubica a las únicas que considera verdaderamente coproducciones: aquellas que no se limitan a ser un acuerdo económico si no que reflejan “[...] la ambivalencia en la construcción de una identidad colectiva” (Palacio, 1999: 232).

Por su parte, Alejandro Pardo expuso su propia propuesta en el *II Congreso de Cine Europeo Contemporáneo* (Pardo, 2006). Ésta consiste en plantear una ordenación de las coproducciones en cuatro bloques. El primero de ellos agrupa a las películas que el autor califica de “españolas” a pesar de que estén financiadas parcialmente por productoras de otros países. Se trata de trabajos que por sus historias, personajes, localizaciones etc. podrían ser consideradas totalmente españolas si no fuera porque, formalmente, han sido planteadas como coproducciones por razones económicas. Pardo acompaña su clasificación de un recuento de coproducciones y afirma que en este grupo de películas los socios más frecuentes suelen ser otros países europeos (en detrimento de los otros grandes compañeros habituales de coproducción, los latinoamericanos). En un segundo grupo este autor clasifica a las “coproducciones financieras extranjeras” que serían aquellas en las que la participación española es mínima. En cambio, como “coproducciones españolas multiculturales”, este autor estima a aquellas en las que resulta patente el intercambio cultural en el argumento, historia, personajes, lugares de rodaje etc. (coincidiendo con la categoría de “coproducciones híbridas o multiculturales”, el tercer tipo de coproducciones según la propuesta de Palacio). Según su análisis, este tipo de coproducciones son mucho más frecuentes cuando España coproduce con algún país de América Latina. Por último, como “coproducciones españolas orientadas al mercado internacional”, define aquellas películas dirigidas al mercado exterior, con un reparto internacional y, por lo general, rodadas en inglés. Los socios acostumbrados para España en este tipo de producciones suelen ser, en detrimento de las latinoamericanas, productoras de países anglófonos, capaces de compartir los elevados costos que implican. El hecho que la mayor o menor “interculturalidad” presentada por las

coproducciones sea un aspecto estrechamente relacionado con la nacionalidad de los coproductores será, precisamente, un aspecto atendido a lo largo de la presente investigación puesto que aporta numerosos datos acerca de la naturaleza de las relaciones fílmicas entre los países implicados.

España está entre los principales países coproductores, en el sentido que recurre mucho a esta práctica y gran parte de su producción fílmica no es enteramente nacional. Operando del mismo modo que otros grandes coproductores como Francia, España forma parte de organizaciones internacionales destinadas, prioritariamente, a impulsar esta clase de películas (como los programas Media, para el contexto europeo e Ibermedia, para el Iberoamericano). Aunque existe una cierta literatura publicada acerca del funcionamiento de los mismos, -unos párrafos atrás han sido citados algunos ejemplos-, nos enfrentamos a un terreno mucho más baldío cuando pensamos en la existencia de trabajos que valoren aspectos cualitativos de su intervención. Me refiero a análisis que traten de dar respuesta en toda su complejidad a qué motivaciones ideológicas se esconden tras estas iniciativas, qué intereses defienden y con qué discursos envuelven sus objetivos. Evidentemente, la falta de publicaciones en ese sentido ha de ser explicada por lo especulativo que puede resultar inquirir en una dirección en la que resulta difícil contar con demasiados datos concretos y que nos obliga a manejarnos en el terreno de los discursos e interpretaciones. Sin embargo, el alto porcentaje de coproducciones meramente financieras que se realizan, tal y como pone en evidencia toda clasificación sistemática realizada, es uno de los aspectos que lleva a pensar que cabría profundizar en las preguntas de para qué, cuándo y cómo se fomentan estas películas.

Si a ello le sumamos que en el caso de las coproducciones el binomio país con industria cinematográfica estable o ventajosa¹⁵/país con industria cinematográfica

¹⁵ Con 'ventajosa' me refiero a que, al margen de que se trate de un país con una industria del cine muy poderosa, convergen en él otros factores que lo convierten en un socio coproductor interesante. Este podría ser el caso de España, que con una industria media, cuenta con la ventaja de pertenecer a Europa y con ello se percibe como una puerta de entrada al mercado continental

más débil es lo más habitual, se alimenta la tentación de realizar conjeturas en torno a la fórmula. Además surge la necesidad de matizar la idea de que las coproducciones son productos interculturales en los que se defienden las respectivas imágenes nacionales. Dicho de otro modo, al existir muy desiguales situaciones entre los coproductores y tratarse de películas destinadas al mercado internacional, en muchas ocasiones nos encontramos ante negociaciones meramente comerciales de las que unos y otros obtienen beneficios de naturaleza muy distinta, y no siempre equiparables. Pero además, en las películas que sí reflejan en sus contenidos su plurinacionalidad, aquello que se muestra de unos y otros está condicionado por factores como la necesidad de alimentar los imaginarios culturales internacionales (que no siempre tienen que coincidir con los propios) y, por supuesto, por todo lo relativo a sus asimétricas situaciones.

En el ámbito hispanoamericano las coproducciones se han analizado, sobre todo, en su funcionamiento en el interior de la región. Sólo de forma tangencial algunos trabajos indagan en los lenguajes y contenidos que manejan las coproducciones y realizadores de los países que alcanzan grandes éxitos en el ámbito internacional (digo de forma tangencial porque no analizan específicamente coproducciones si no al cine hispanoamericano en general). Por ejemplo, el trabajo de Ivana Bentes sobre lo que se ha venido a llamar el paso de la ‘estética del hambre’ a ‘la cosmética del hambre’ ha iniciado una larga polémica en relación a lo que ella considera la renuncia de los avances que el Cinema Novo brasileño a través de la adopción de modelos comerciales hegemónicos (Bentes, 2004). La discusión, entronca con un debate antiguo acerca de la necesidad de mostrar la miseria, que se ha dado en el cine Latinoamericano sobretodo desde los setenta. La polémica se ha reavivado en la actualidad debido la aparición unas pocas producciones que gestionan el creciente valor que supone lo marginal y lo periférico. Lo hacen como un mecanismo a través del que se activan los procesos mediante los cuales esas producciones, surgidas precisamente en los márgenes, se internacionalizan e incorporan a las redes de distribución y comercialización global. Además de Ivana Bentes en Brasil, otros especialistas como García Borrero en Cuba defienden posturas similares (García Borrero, 2002).

por parte de cines como los Latinoamericanos (ver posteriormente un desarrollo más amplio de esta cuestión en el Contexto).

La problematización del funcionamiento de las coproducciones hispanoamericanas en los festivales es un espacio basto que está mayormente por explorar aunque estos eventos se estén convirtiendo en un campo de estudio cada vez más prolífico para el análisis del mercado internacional del cine y sus actuales derroteros estéticos y de contenido. Por ejemplo, en este sentido cabe referir el trabajo de Jon Apaolaza sobre el cine iberoamericano (no específicamente coproducciones) y sus incursiones en los festivales (Apaolaza, 2003).

1.3. Los festivales.

1.3.1. Nodos que enlazan.

Los festivales culturales en general y de cine en particular apenas están comenzando a destacar como un sugerente objeto de estudio. Este reciente interés se produce en correlación con que, si bien estos certámenes surgieron a inicios de los años treinta del Siglo XX, no fue hasta los años ochenta y, sobretudo, noventa cuando cobraron vigor (Devesa, 2006). En lo que a los festivales de cine en concreto se refiere, la proliferación de estos eventos y el incremento de asistentes que acudían a ellos coincidió con la deserción en masa de los espectadores de las salas que se produjo durante ese periodo. Hoy en día el número de festivales es tal que se han especializado con el fin de hacerse un hueco en el mercado (por géneros, temas, regiones...). Para tener una idea del alcance de este fenómeno no hay más que consultar el recuento de los mismos recopilado en la base de datos del Ministerio de Educación y Cultura (MEC). Este organismo recoge que sólo en España hay sesenta y un festivales en los que participan

largometrajes, ciento cincuenta y cinco destinados a cortometrajes, treinta y cuatro a documentales y diecisiete a animación entre muchos otros (MCU/ICAA).

Devesa (2006) señala toda una serie de causas generales que podrían explicar este fenómeno. Desde el punto de vista de la demanda, la autora apunta a un contexto de prosperidad en lo económico. El aumento de la renta en Europa de las décadas de los ochenta y noventa brindó la posibilidad de que estratos amplios de la población dedicaran una parte de ella al consumo cultural. Muy vinculado a esta cuestión, al auge del turismo ha aportado públicos a los festivales que se presentan como una actividad de ocio y turística muy completa por lo que atraen a públicos no sólo locales. También hay que señalar entre los motivos de su éxito el incremento de las facilidades en el transporte, los avances en las comunicaciones y las tecnologías que facilitan el acceder a ellos.

Por su parte, los festivales admiten a estratos de públicos amplios y diversos, desde especializados a aficionados, que acuden atraídos por la posibilidad que estos eventos tienen de programar de forma distinta que en las salas, haciendo apuestas menos restringidas. Con ello, a su vez, ofrecen una jugosa plataforma para patrocinadores e instituciones políticas que es aderezada por la sustanciosa asistencia de medios que algunos festivales, como los de ‘Clase A’, llegan a concentrar. Justamente, todas estas características, -desde las estructurales, a las relacionadas con el tipo de públicos y a lo que éstos esperan encontrar allí-, hacen que estudiar cómo actúa el cine en los festivales sea sustancialmente diferente que atender a su funcionamiento en salas.

Además, en ellos se produce cultura simultáneamente en diferentes sentidos, que aquí llamaré ‘actual’, ‘patrimonial’ e ‘industrial’ y que describiré a continuación. Cada uno de estos aspectos implica la intervención de distintos sectores económicos, envuelve aspectos particulares del negocio fílmico y aporta tanto rédito económico como prestigio a las producciones que pasan por ellos.

En primer lugar, los festivales programan cultura ‘actual’ al llevar a sus pantallas las producciones más recientes con selecciones que incluyen trabajos a menudo difíciles de encontrar en salas. Justamente, el hecho de que lo que allí se proyecta es efímero y eventual ya que se exhibe durante un periodo temporal limitado, es un factor clave que incrementa su carácter de ‘acontecimiento’ y le otorga valor. El celebrarse de forma concentrada en el tiempo resitúa el valor cultural de las producciones que pasan por los festivales porque en este proceso actúan como lugares de paso ritual- aquello que Marijke De Valck denomina “sites of passage” (De Valck, 2007: 37)-. Es decir, que las producciones que logran insertarse en el circuito de los grandes festivales, se transforman en un acto performativo y en este proceso logran una legitimidad que, en gran medida, es constituida por el estado liminal que se genera cuando lo que allí se presenta demanda atención y se erige como relevante. A este respecto cabe señalar que no todos los festivales son iguales. Los hay que aportan un prestigio mayor que otros.

En segundo lugar, de igual modo que los festivales hacen crecer el valor (simbólico y económico) de las películas que pasan por ellos, estos certámenes producen un impacto más que considerable sobre los lugares que los acogen. A nivel simbólico, los grandes festivales internacionales de cine engrosan y refuerzan el patrimonio cultural al emplazarse en lugares emblemáticos y de gran riqueza histórica. Mientras que la ciudad que los alberga les aporta su marca distintiva, éstos, a su vez, contribuyen a acrecentar el caché de la misma. De este modo, se produce una gran ligazón entre la ciudad y el festival que en algunos casos llega a hacer que se identifiquen mutuamente (Waterman, 1998). Un aspecto esencial a considerar entorno a esta cuestión es que las particularidades con las que contribuye el lugar concreto suponen un activo importante para que cada festival tome posición frente a los demás, celebrados en cualquier otro lugar del mundo.

Las transferencias que en esta operación se producen entre lo local y las agendas culturales internacionales resultan un aspecto muy sugerente a tener en cuenta en una investigación como ésta y que ya ha sido objeto de análisis en los últimos

años por parte de otros autores. En este sentido se puede acceder, por ejemplo, al trabajo de Julianne Stringer publicado en este sentido (2001). Es sumamente sugestivo pensar en estos intercambios como prácticas de poder porque al encarnarse dichas prácticas en agentes locales muy concretos se desdibuja la abstracción a la que nos parece abocar hablar de lo global (Castells, 2007). Además, los festivales hacen de bisagra entre lo local y lo global en un segundo sentido ya que, a la vez que celebran las particularidades identitarias y culturales de su ubicación promocionándola para el público de otros lugares, en sentido inverso, acercan producciones internacionales al público local.

En el terreno de lo económico refuerzan la competitividad de la zona, atraen al turismo y a los inversores y despiertan la actividad. Por ello, no es de extrañar que algunos de los trabajos publicados sobre los festivales se dirijan, justamente, a calcular sus repercusiones económicas. Generalmente se trata de investigaciones encargadas y financiadas por instituciones privadas, (como puede ser la propia organización del festival), con objeto de calcular beneficios o explorar un posible campo de acción. El estudio sobre el impacto económico del festival de Edimburgo que fue realizado por Jones Economics en 1996 ejemplifica este tipo de análisis: fue elaborado por encargo del propio festival, de la Cámara de Comercio y otras instituciones de la ciudad (Jones Economics, 1996).

Llegados a este punto, otro elemento importante a considerar es que el modelo organizativo de los festivales cuenta siempre con la intervención pública (bien sea del gobierno estatal, de las instituciones locales, regionales o de todos ellos). Aunque este intervencionismo está más que acreditado dada la relación simbiótica entre estos eventos y los lugares en los que se sitúan. La trascendencia de las repercusiones económicas de los grandes festivales como los atendidos aquí obliga a no justificarlo a partir de la tradicional idea de que, debido a su carácter de bien público que no siempre reporta beneficios directos, necesita una protección especial ya que no puede subsumirse con éxito en las lógicas de los mercados. Lo más oportuno sería expresar que, sin que lo anterior deje de ser cierto, estamos ante un trato redondo, que beneficia a ambas partes. A los

festivales la intervención pública les aporta una financiación imprescindible para su realización. Pero su existencia, a su vez, revierte en beneficios de todo tipo para el sector público. En este sentido, la participación de las administraciones es estratégica puesto que la cultura creada entorno a los festivales no sólo protege, si no que incrementa el patrimonio, ayuda a la producción, beneficia al consumo y aporta símbolos a la cohesión social. Además el de los festivales se revela como un ámbito fructífero para la intervención pública porque al funcionar como un “instrumento de rehabilitación de ciudades y regiones” (Devesa, 2006: 65) es toda una llamada a los visitantes, consumidores e inversores y, en consecuencia, se obtienen cuantiosos beneficios económicos. No sorprende, por tanto, que cada vez se introduzcan más argumentos económicos para justificar esta intervención pública (Bonet, 2001) y que algunos de los trabajos publicados en torno al fenómeno de los festivales se fundamenten, precisamente, en este tipo de análisis (Devesa, 2006; Capaul, 1988; OPTEM, 1999).

En tercer lugar, los festivales tratan con la cultura como parte de las industrias culturales. Estos espacios suponen una red de circulación y de puesta en contacto entre películas y públicos que responde a la necesidad de inventar nuevos modos de divulgación (Frodon, 2005). En este sentido, los festivales trabajan como una red de difusión complementaria, con sus propias dinámicas y discursos, en un intento por disputarse el espacio con la avasalladora industria de Hollywood.

Todas estas vertientes presentes en los festivales los convierten en un área de análisis rica en la medida que su estudio se puede abordar desde múltiples perspectivas de análisis y con objetivos muy distintos. A pesar de ello, existen pocas publicaciones académicas y sistemáticas en torno a este fenómeno (De Valck, 2007) y la mayor parte de la literatura de la materia es de tipo periodístico: crónicas, guías o históricos ante el aniversario de un festival (Gaydos, 1998; Gore, 1999; Vidal, 2006). Los trabajos de tipo académico suelen centrarse en un festival en particular del cuál analizan algún aspecto puntual como por ejemplo las audiencias (Dayan, 2000) o una cuestión histórica determinada como puede ser los festivales y la cinefilia (De Valck, 2005) o la identidad nacional y su relación

con estos eventos (Czach, 2004). Entre ellos resulta especialmente reseñable el trabajo de Núria Triana Toribio por situarse entre los pocos análisis que lidian con la cuestión de la transnacionalidad. En este caso lo hace a partir del estudio concreto del Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina (Triana, 2007). También son escasos los trabajos que se enfrentan a los festivales de forma transversal o comparativa, tal y como diversos investigadores señalan. Así consta, por ejemplo en las conclusiones del *Preparatory meeting of festival researchers* celebrado en Bruselas los días 1 y 2 de mayo del 2004. Poca literatura, por tanto, se enfrenta al entramado de estos certámenes en conjunto, tal y como se hará en esta investigación. No obstante, entre los pocos que los analizan como una serie de eventos relacionados es preciso mencionar el trabajo recientemente publicado de Marijke De Valck (2007), varias veces referido ya a lo largo de estas páginas, así como el de Kenneth Turan (2002) que, a través de estudios de caso, abordan el fenómeno de los festivales en sus aspectos tanto industriales como culturales y estéticos.

Entre las ventajas de analizar una cuestión determinada de forma oblicua a lo largo de la red de festivales está la posibilidad de observar lo que hay en común entre los diferentes certámenes y lo que los diferencia. Por otra parte, este tipo de enfoque facilita trabajar indistintamente con actores y estructuras de naturaleza muy dispar. Es decir, permite considerar al mismo tiempo a las diferentes instituciones que interactúan a todo nivel sobre este fenómeno observando al mismo tiempo a los festivales concretos, a los sujetos que en ellos participan (profesionales y públicos) y a las películas que se presentan en sus pantallas. Atendiendo a las relaciones que se establecen entre actores y estructuras, -y que Latour llama “*practices of translation*” (citado en De Valck, 2007: 34)-, resulta posible distanciarse de marcos de trabajo basados en el rol del autor que permanecen muy ligados en la clásica división sociológica entre sujetos y objetos, y considerar, tal y como aquí sostengo, que los festivales funcionan gracias a la confluencia de múltiples relaciones de naturaleza mixta. Actores y estructuras serán tratados aquí con el mismo detenimiento y con independencia del nivel al que actúen (local, regional o global).

Finalmente, cabe señalar una última utilidad. Este tipo de análisis que atiende a la globalidad de la red de festivales guarda una distancia que permite observar las configuraciones geopolíticas actuales y las tensiones y luchas que se establecen por subvertirlas. Una distancia que pone de relieve las tentativas de las políticas culturales relativas al cine por transformar la configuración mundial del sector y situarse en una posición favorable dentro de las lógicas de los intercambios culturales y de las que es fruto la red de festivales.

1.3.2. La latitud y la forma.

Como la fórmula de las coproducciones, los festivales son un fenómeno de raíz europea. Así lo muestra la historia de su creación y posterior desarrollo. El circuito que conforman es, en la actualidad, parte de los esfuerzos europeos por adueñarse de un territorio propio desde el que disputarle parte de su dominio a Hollywood. En consecuencia, no es casual ni gratuito que la mayor parte de los festivales internacionales de cine de ‘Clase A’ estén ubicados en este continente. Sin embargo, tal y como se expondrá a continuación, la realidad es que colaboran con Hollywood tanto como se oponen a él en sus discursos.

La confluencia de diversos factores definieron el modo con el que los festivales se iban a narrar a sí mismos. Entre ellos están la creencia de que es necesario apoyar el cine en cuanto a creación artística independientemente de su comercialidad, el internacionalismo y el nacionalismo actuando de forma simultánea y el gusto por la experimentación y por los cines periféricos y comprometidos políticamente.

Hoy la situación ha cambiado sustancialmente pero no los discursos sobre los que se desarrollaron. Los festivales se conciben como una red alternativa sobre la que puede existir un cine ‘diferente’ a lo que Hollywood representa. Es decir, que su discurso juega a encarnar lo contrahegemónico y recurrentemente se contrapone a aquello que define a ‘Hollywood’. Un término que abarca más y a la vez menos que la industria fílmica en EEUU. Más porque, por un lado, con este sustantivo se suele nombre al cine dominante en la era de la globalización. Más allá de los vínculos económicos y simbólicos con EEUU se trata de una determinada forma de concebir el cine en cuanto a producto cultural. Menos, porque un considerable número de sus realizadores son reivindicados en los grandes festivales en nombre del cine de autor o del llamado cine independiente que estos certámenes acogen. En este sentido, estos eventos son las más evidentes ventanas de distribución global para producciones que toman distancia con el *mainstream* cinematográfico.

Aunque es imprescindible tener en cuenta los orígenes europeos de los festivales internacionales, hay que observar los discursos de contraposición con Hollywood como reflejo de una cierta mentalidad y posicionamiento más que como la descripción de una situación que se produce de *facto*. Cannes ha sido señalado en numerosas ocasiones como el festival que más claramente ejemplifica esta cuestión puesto que siempre ha contado en sus ediciones con los grandes superproducciones de Hollywood y con los pasos de sus estrellas sobre la alfombra roja. Por ello, es imprescindible concebir la red de festivales también en sus relaciones con Hollywood y no como algo que se produce como oposición a él. Desde esta perspectiva etiquetas como cine de autor, experimental o vanguardista no pueden pensarse como cualidades intrínsecas del cine europeo o a aquellas cinematografías, generalmente periféricas, que cuentan con su beneplácito. En cambio, resulta mucho más productivo analizarlas como parte del arte con el que el circuito de festivales opera.

Por otra parte, los festivales no funcionan simplemente como la vitrina en la que se exponen las diferentes cinematografías nacionales. En cuanto a red, se

convierten en el espacio de circulación de una idea determinada de cine que comparten entre ellos y que es diferente a la favorecida por el mercado dominante. La atmósfera común que crean estas conexiones transnacionales –y que permite hablar de ‘la red de festivales’- está constituida, no sólo por los propios festivales, si no también por entidades vinculadas a ellos, aunque independientes. Me refiero a que existe un cierto tipo de realizadores, cinéfilos y crítica que, esparcidos por el mundo, presentan algo así como una sensibilidad en común estrechamente ligada a este espíritu de los festivales del que vengo hablando. Esta especie de simultaneidad o, dicho de otro modo, los vínculos inmateriales que se establecen entre ellos, se detectan cuando, por ejemplo, aparecen sintomáticamente revistas que parecen tener un pie en su propio espacio nacional mientras que el otro lo tienen en el internacional. Se trata de publicaciones que, además de casar muy bien con los discursos de los festivales referidos unos párrafos atrás, comparten la curiosidad por saber lo que ocurre también en el espacio cinematográfico de otros países cuyas producciones tradicionalmente habían quedado al margen de los grandes centros de la cinematografía. En este ambiente cines como los de Asia o el Medio Oriente han tomado una preeminencia en el espacio internacional inimaginable veinte años atrás. Entre ellas es posible citar a *El Amante* en Argentina y otros como *Sense of Cinema* de Melbourne, *Baltasar* y *Exploding* en Francia, *Schnitt* en Alemania o *De Filmkrant* de Holanda.

1.3.3. El cine para festivales.

A los festivales concurre un determinado tipo de cine. Por lo general menos comercial que el de Hollywood, pero que sigue un modelo también simplista (Frodon, 2005). La puerta de entrada al espacio privilegiado de los grandes festivales es estrecha y las películas que la cruzan presentan determinadas características estéticas y de contenido, quedando excluido todo lo que no casa con ellas. Como ya ha sido expuesto en la Introducción, uno de los objetivos de la presente investigación es, precisamente, delimitar con concreción qué es lo que se

demanda del cine hispanoamericano; qué del español, que de los cines latinoamericanos, pero sobre todo, qué se incorpora en este circuito cuando estas cinematografías confluyen por la vía de las coproducciones. Se trata de examinar en qué medida los festivales se comprometen con estos cines, con los contenidos culturales que presentan y, a su vez, qué es lo que estos cines aportan al circuito de festivales. En cualquier caso, imágenes aceptables, adaptadas al gusto internacional, de pluralismo social que quepan en la etiqueta de ‘cine para festivales’.

Por todo lo expuesto hasta ahora, los festivales pueden considerarse como lugares donde se producen complejas prácticas de dominación cultural o en los que se responde a ellas en diferentes sentidos. En primer lugar, porque, a pesar de todo lo dicho, es cierto que la red que conforman es una práctica de contrapoder en la que se hacen visibles cines poco comerciales o de países con industrias cinematográficas débiles que no tienen cabida en el sistema dominante de distribución y exhibición. Segundo, porque los cines periféricos que se incluyen en el circuito de los grandes festivales lo hacen en buena medida en respuesta a las necesidades eurocéntricas al fortalecer su imagen pluralista vinculada al cine de autor. Tercero, por lo mucho que se deja al margen de estos circuitos al no cumplir con los requisitos explícitos o implícitos para incorporarse a ellos. Por ejemplo, el llamado cine popular ha quedado relegado a espacios de exhibición y consumo nacional o, como mucho, del ámbito regional. Su acceso a las redes de distribución comercial está siendo dificultado cada vez más por las producciones *mainstream*. Dicho cine popular, nacional o regional, sólo en casos muy excepcionales se exhibe fuera de sus propios países o regiones. Además de apuntar a lo que queda fuera del circuito de festivales, el ejemplo ilustra que existe un cine que funciona en la escala nacional, otro que lo hace en la regional y otro, mucho menos numeroso, que opera más allá de estos ámbitos.

Finalmente, las prácticas de dominación cultural que se desarrollan en los festivales también se reflejan, en cierta medida, en las propias películas que en ellos se exhiben. De hecho, cuando se trata de trabajos de cinematografías

subalternas resulta patente tanto en su forma, como en sus contenidos y estructura visual, el diálogo entre primer mundo y perifericidad del que son fruto. En sus superficies es posible encontrar huellas de la negociación entre aceptabilidad y uso del diferencial cultural que se produce desde el mismo momento en que se crean con destino a públicos y circuitos internacionales. No obstante, no cabe imaginar que las imágenes de estos filmes puedan hacer visibles, sin más matices, los mecanismos del sistema productivo y sus dinámicas globales. Es decir, que no es posible hacer afirmaciones categóricas en el sentido de encontrar en sus formas y contenidos una transposición exacta de las mencionadas prácticas de negociación entre las querencias de los circuitos internacionales y su origen periférico. Sin embargo, ya que las películas son fruto de su tiempo y de su contexto y que responden a las demandas características del circuito de los festivales nos permiten adentrarnos en un “tipo de pensamiento alegórico” (Jameson, 1995: 23) que se complementa, y en cierta medida ilustra, con la cartografía del recorrido de las coproducciones hispanoamericanas en el circuito de los festivales internacionales.

En conclusión, en este estudio de la proyección de las coproducciones hispanoamericanas a través de los festivales internacionales propongo analizar el problema planteado comparativamente, situando las políticas cinematográficas que afectan a este cine tanto en sus dimensiones globales como en sus especificidades locales. Así, el análisis de la distribución global del poder cultural dialogará con el seguimiento que en esta investigación se hará de películas específicas y que las enmarcará en las coordenadas concretas del panorama fílmico internacional. Coordenadas que se establecen como resultado de la confluencia de la acción entre instituciones políticas y económicas, discursos, representaciones y ‘representatividad’¹⁶.

¹⁶ ‘Representatividad’ según Jameson, a diferencia de ‘representación’ remite “la cuestión histórica fundamental de las condiciones de posibilidad de dicha representación” e incluye lo psíquico y lo subjetivo y las tecnologías de las que se dispone para ejercerla (Jameson, 1999:25).

Capítulo 2. PRECISIONES METODOLÓGICAS

“[Traductor y traducido] se hacen realidad y se desvanecen en el mismo proceso de la traducción”

(Bauman, 2002: 84)

Como multitud de teóricos y analistas han señalado, los estudios culturales –en cuanto escuela paraguas en la que se inserta el estudio de las industrias culturales– no han establecido unos procedimientos de investigación propios para los problemas analizados desde esta heterogénea perspectiva (Richard, 2005; Moraña, 2000; García Canclini, 2005a). Sin embargo, el sincretismo disciplinar del que se sirven es una de sus particularidades más sugestivas. Al ensamblar técnicas metodológicas surgidas en el seno de diversas corrientes es posible diseñar marcos analíticos flexibles y muy ajustados al problema-objeto de análisis.

Algunas herramientas metodológicas de lo que Marcus llama ‘etnografía multilocal’ se han adaptado para ser aplicadas a la investigación que aquí nos ocupa en la medida que trata de proponer formas de análisis para “[...] el contexto histórico y contemporáneo de un sistema mundo en la economía política capitalista” (Marcus; 2001). Por otra parte, se ha trabajado fundamentalmente con el análisis bibliográfico y hemerográfico según será descrito en este capítulo.

El diseño de la metodología de este trabajo partió del convencimiento de que la circulación del cine hispanoamericano por los festivales internacionales no es un objeto analítico que pueda ser aprehendido si la atención se sitúa puntualmente en sólo uno de estos eventos. Es decir, que aquello que permite trazar el mapa completo de las presencias del cine hispanoamericano en el espacio global que configura la red de festivales no puede comprenderse desde una localidad precisa. Esto demanda, en primer lugar, deslocalizar el análisis y observar la acción

conjunta de todos los nodos que conforman esta red. Pero, en segundo lugar, es también preciso atender a las entidades políticas nacionales y regionales, acciones gubernamentales y legislativas y, en general, a la multiplicidad de factores que repercuten en las coproducciones hispanoamericanas. En consecuencia, la metodología construida para esta investigación está dirigida, por un lado, a escrutar lo que ocurre con estas películas en los diversos festivales tomando en consideración aquello que los vincula como una sola red. Por otro lado, analiza dichas coproducciones hispanoamericanas a partir de los diversos elementos contextuales que determinan su funcionamiento.

Así, al atender al contexto y a la red de festivales se dibuja un mapa global que puede ser comparado con las observaciones de los festivales concretos, localizados en ubicaciones precisas y que han premiado a determinada coproducción hispanoamericana. No obstante, contar con una cartografía más amplia del sistema ayuda a interpretar lo observado al yuxtaponer ambos niveles. De este modo, lo que aquí se plantea es seguir la trayectoria de las coproducciones hispanoamericanas; desde la descripción del contexto regional en el que surgen y las diversas instituciones que las fomentan, a los diversos festivales que las han exhibido y premiado, considerándolas individualmente y valorando su presencia sobre el conjunto.

Desde estos parámetros generales se estableció una metodología para extraer e interpretar los datos a partir de las diversas incógnitas sugeridas por el problema-objeto de estudio. Esta metodología estaba sujeta que se hicieran posibles variaciones durante el proceso de trabajo puesto que las asociaciones y tensiones entre los elementos a analizar no eran conocidas de antemano y cada paso abría derroteros nuevos y a veces inesperados. Este fenómeno resulta particularmente notorio en una investigación como ésta en la que el objeto de estudio (el cine hispanoamericano) está en movimiento (en el circuito internacional de festivales) y situado en una multiplicidad de lugares (cada festival en el que una coproducción hispanoamericana es premiada ya sea en el Festival Internacional de San Sebastián, el de Mar del Plata o el de Cannes).

Para abordar todas estas cuestiones el procedimiento a seguir ha consistido en analizar, comprender, describir y por último interpretar la información obtenida, poniéndola en relación con las diferentes partes en las que se estructura la investigación (Marco Teórico-Metodológico, Contexto, Festivales Internacionales de Cine y Coproducciones Hispanoamericanas Premiadas en los Festivales Internacionales). Lo primero consiste en reconocer sistemáticamente todos los elementos del objeto de análisis descomponiendo cada uno de los aspectos relevantes. La comprensión supone aprehender su funcionamiento y las repercusiones que tienen sobre el tema-objeto de estudio. La etapa descriptiva significa recorrer los diversos elementos analizados, dejando constancia de sus características en la redacción. Para terminar, con la interpretación se pretende reconstruir estos elementos tomando en consideración las relaciones que se establecen entre ellos. A continuación se detallarán con mayor precisión las herramientas metodológicas que van a ser empleadas durante el análisis.

2.1. Metodología para el ‘Contexto’.

Esta parte de la investigación está destinada a enmarcar a las coproducciones hispanoamericanas que concurren con éxito a los festivales internacionales de cine en su contexto a partir de un marco conceptual y teórico en torno a la globalización, a la circulación de la cultura en el sistema mundo, a la región y al papel contemporáneo de lo nacional. A la contribución de estas herramientas epistemológicas se le superpone la descripción del entorno socio-político, legislativo y económico que determina el primer escenario en el que van a producirse y a ponerse en circulación estos filmes. Al respecto de esta cuestión, se ha realizado un recorrido historiográfico a partir de estas películas según el método de reconstrucción histórica desde el cine propuesto por Lagny (1992). La propuesta consiste en ponerlo en relación a otras actividades simbólicas, a las diferentes relaciones institucionales y al conjunto de su contexto cultural.

Para desarrollarlo se ha realizado una revisión bibliográfica destinada a recopilar datos históricos referentes tanto a los orígenes como a la evolución posterior de la relación cinematográfica hispanoamericana. La atención se centra en observar cómo y porqué se han favorecido las coproducciones como vía fundamental de colaboración regional y la participación en festivales como herramienta clave de difusión fílmica.

Por otro lado, en esta parte de la investigación se toman en consideración los discursos contruidos en Hispanoamérica acerca de la colaboración cinematográfica entre los países que forman la región, así como los pensamientos en torno a la cuestión de la identidad regional que operan en este marco geográfico. Cuando la investigación se adentra en este terreno recurre a la interpretación de textos (generalmente hemerográficos, legales, administrativos y puntualmente fílmicos) para identificar las principales ideas elaboradas al respecto de esta cuestión.

Así pues, las principales fuentes con las que he trabajado son:

- Datos bibliográficos y publicaciones académicas.
- Datos hemerográficos: particularmente publicaciones de diferentes periodos históricos.
- Actas de congresos de cine hispanoamericano o español: como el Congreso Español de Cinematografía (1928) o los diversos Congresos Hispanoamericanos de Cinematografía (1931, 1966).

- Datos públicos de instituciones nacionales: fundamentalmente la AECI (Agencia Española de Cooperación Internacional), el ICAA (Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales) y el MEC (Ministerio de Cultura de España).
- Bases de datos de organismos internacionales: principalmente del Programa Ibermedia y de la CACI (Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Hispanoamérica).
- Legislación: reglamentos nacionales españoles en materia cinematográfica, convenios y acuerdos conjuntos de colaboración con América Latina y directivas europeas sobre el audiovisual (Convenio Europeo de Televisión Transfronteriza del Consejo de Europa y Directiva Europea de Televisión sin Fronteras).

2.2. Metodología para ‘Los festivales internacionales de cine’.

Un único capítulo conforma esta parte de la investigación. En él se analiza la historia de los doce festivales internacionales de cine que en la actualidad ostentan la máxima categoría que la FIAPF concede a estos certámenes. Si bien se describen las peculiaridades que dieron origen a la creación de cada uno de ellos y determinaron su desarrollo posterior, el objetivo ha sido, simultáneamente, mantener la visión de conjunto atendiendo a aquello que los ha modelado como una sola red.

En este sentido se ha consultado bibliografía específica relacionada con el desarrollo de los diversos festivales concretos que ha sido puesta en relación con el contexto histórico general y con lo ocurrido en otros festivales durante el

mismo periodo de tiempo. Al respecto de esta cuestión hay que tener en cuenta que mientras que algunos certámenes llevan décadas celebrándose, puesto que lo hacen desde los años treinta o cuarenta del Siglo XX, otros comenzaron a funcionar algunas décadas más tarde y por tanto no han compartido todas las etapas históricas. Sin embargo, incluso los más jóvenes forman parte de una misma tradición y heredan discursos y formas de operar de los más antiguos. Estos últimos muestran los diversos giros conceptuales y cambios en las dinámicas de funcionamiento que este tipo de eventos han vivido a lo largo del tiempo y que los han dotado de sus formas actuales por lo que su evolución será atendida con mayor detenimiento.

Los aspectos apuntados en los dos párrafos anteriores han repercutido en las películas que han sido premiadas en estos eventos en cada momento de su historia. Por ello en esta parte del trabajo de investigación se aborda, en términos generales, cuál ha sido la participación del cine español, latinoamericano y de las coproducciones hispanoamericanas a lo largo de los años (cuando empiezan estas cinematografías a introducirse en estos eventos, qué discursos acompañan a sus incursiones, etc.).

Las fuentes primordiales a las que se recurre en esta parte de la investigación son:

- Fuentes bibliográficas, hemerográficas y publicaciones académicas.
- Informaciones publicadas por los propios festivales. Revisión de sus páginas web, dossiers de prensa y publicaciones.
- Bases de datos históricas de los premios de los diversos festivales. En algunos casos en los que en determinado año dichas bases no contenían la información requerida se ha recurrido a la base de la IMDb (Internet Movie Database).

La siguiente Tabla recoge los doce festivales de ‘Clase A’, la fecha y el lugar en el que normalmente se celebran:

Tabla 2.a:

Festival	Celebración	País
<i>Cannes</i>	mayo	Francia
<i>Berlín</i>	febrero	Alemania
<i>Mar del Plata</i>	marzo	Argentina
<i>Shangai</i>	junio	China
<i>Moscú</i>	junio	Rusia
<i>Karlovy Vary</i>	julio	República Checa
<i>Locarno</i>	agosto	Suiza
<i>Montreal</i>	agosto	Canadá
<i>Venecia</i>	agosto	Italia
<i>Donosti</i>	septiembre	España
<i>Tokio</i>	octubre	Japón
<i>Cairo</i>	noviembre	Egipto

* Tabla de Elaboración Propia.

2.3. Metodología para ‘Las coproducciones hispanoamericanas premiadas en los Festivales Internacionales de Cine’.

Esta parte de la investigación está destinada a evaluar la presencia en términos cuantitativos y cualitativos de las coproducciones hispanoamericanas en los doce festivales internacionales de cine de ‘Clase A’. Se revisa esta presencia a lo largo de toda la historia de estos certámenes y particularmente durante el periodo comprendido entre los años 1997 y 2007. Esta labor incluye un análisis comparativo del número de películas hispanoamericanas que han sido premiadas en estos certámenes frente a otras cinematografías. Por otra parte, se estudia también en profundidad el corpus de las coproducciones hispanoamericanas que han concurrido con éxito al circuito que conforman estos festivales entre los años 1997 y 2007 y se valoran las condiciones en lo hacen, en qué secciones y qué premios se les conceden, cotejando su presencia tanto con la de cinematografías de otras regiones, como con las películas de la región que son íntegramente nacionales, ya sean españolas o de algún país latinoamericano. El objetivo es enfrentar cuestiones como con qué nacionalidades concurren más películas a los festivales, entre qué países suelen producirse las coproducciones o que vínculos existen entre determinados cines nacionales y certámenes.

Construcción del corpus de películas.

Para configurar tanto el corpus general de películas -que permite comparar la presencia de las diversas cinematografías hispanoamericanas con las de otras regiones- como, específicamente, el de las coproducciones hispanoamericanas premiadas en los grandes festivales durante el periodo estudiado, se creará una base de datos relacional con el software Filemaker. En ella se incluyen informaciones referentes a todas las películas, sean de la nacionalidad que sean, que han sido galardonadas en estos espacios entre los años 1997 y 2007.

Se recurre al Filemaker puesto que se trata de un *software* que permite almacenar y gestionar la información para trabajar con ella de forma flexible y de acuerdo con el diseño y los campos de interés de esta investigación. Una vez introducida toda la información posibilita hacer búsquedas cruzadas y facilita el trabajo con grandes volúmenes de datos. En este sentido hay que tener en cuenta que, una vez completada, esta base recoge información relativa a dos mil ciento diecisiete películas.

Los datos que incorpora esta base de datos son los siguientes:

FICHA CORPUS GENERAL DE PELÍCULAS	
Título	<i>original y en castellano (en el caso de no ser éste el idioma original del filme)</i>
Director	<i>de la película</i>
Año	<i>de estreno</i>
Coproducción	<i>indica si lo es o no</i>
Nacionalidad/es	<i>países productores. Si es coproducción recoge a los diversos países participantes</i>
Festival/es	<i>en el/ los que ha sido premiada</i>
Año	<i>en el que recibió el/ los premio</i>
Premio	<i>título del galardón recibido</i>
Comentarios	<i>informaciones relevantes relativas a la película en los festivales</i>

En el caso de las coproducciones hispanoamericanas, además de los anteriores, son recogidos también otros datos relativos a su naturaleza de coproducción, a aspectos industriales, en torno al contenido del filme y relativos a la posible intervención en la película del Programa Ibermedia u otras instituciones de ayuda a la cinematografía:

FICHA COPRODUCCIONES HISPANOAMERICANAS	
Título	<i>original y en castellano (en el caso de no ser éste el idioma original del filme)</i>
Director	<i>de la película</i>
Año	<i>de estreno</i>
Coproducción	<i>indicar si lo es o no</i>
Nacionalidad/es	<i>países coproductores</i>
Participaciones	<i>porcentajes de participación en la producción de cada país coproductor</i>
Porcentaje de participación española en la coproducción	<i>recoge si este porcentaje es mayoritario, minoritario o igualitario</i>
Producción	<i>empresas responsables de su producción y país en el que tienen su sede</i>
Distribución	<i>empresa/s encargadas de la distribución de la película</i>
Ventas	<i>empresa/s encargadas de la comercialización de la película</i>
Recaudación en España	<i>datos de espectadores en España en salas. Fuente: base datos del ICAA</i>
Guión	<i>nombres de los guionistas e informaciones relacionadas de interés (como por ejemplo la nacionalidad de los mismos)</i>
Intérpretes	<i>nombres de los actores e informaciones relacionadas de interés (como la nacionalidad, que en las coproducciones puede ser de utilidad para valorar el intercambio artístico)</i>
Estrenos	<i>lugar y fecha en la que se estrenó la película en todos los países participantes</i>
Formato y tiempo	<i>formato y minutos de duración de la película</i>
Recorrido Europeo	<i>datos de interés entorno al funcionamiento de la película en Europa tras su paso por los festivales, fundamentalmente en salas comerciales</i>
Sinopsis	<i>descripción de la historia narrada en el filme</i>
Lugares de Rodaje	<i>dato útil para valorar el intercambio artístico en el caso de tratarse de una coproducción</i>
Comentarios sobre la película	<i>informaciones, críticas, referencias y cualquier otro comentario relevante desde la perspectiva que aquí se analiza</i>
Participación de televisiones	<i>indica que canales, su nacionalidad y cuál ha sido su participación (producción, participación, colaboración...)</i>
Participación de otros organismos o	<i>indica cuáles, su nacionalidad y cuál ha sido su participación (producción, participación, colaboración...) así como si son de carácter público o privado</i>

fundaciones	<i>(con la excepción del Programa Ibermedia, información que se recoge a continuación)</i>
Ibermedia	<i>financiación o no de la película por parte de este Programa</i>
Ayuda Ibermedia a la coproducción	<i>en el caso de haber recibido ayuda de esta institución indicar si ha sido a la modalidad de coproducción</i>
Año de ayuda a la coproducción	<i>en el caso de haber recibido una ayuda a la coproducción indicar la fecha</i>
Otras ayudas Ibermedia	<i>indica si la película ha recibido ayuda del Programa Ibermedia a otras modalidades (distribución y promoción o desarrollo)</i>
¿Cuáles? ¿Año?	<i>en el caso de haber recibido otras ayudas de Ibermedia señala a qué y cuándo</i>
Comentarios Ibermedia	<i>incluye cualquier comentario relevante sobre las ayudas Ibermedia recibidas por la película</i>
Otras ayudas o subvenciones	<i>señala si el filme ha recibido apoyo de algún otro organismo, programa, subvención o convocatoria</i>
Festival	<i>en el/ los que ha sido premiada</i>
Año	<i>en el que recibió el/ los premio</i>
Premio	<i>título del galardón recibido</i>
Otros premios	<i>destacados fuera del circuito de festivales 'Clase A'</i>
Comentarios festivales	<i>informaciones relevantes relativas a la presencia de la película en los festivales</i>

Las fuentes más relevantes que han sido consultadas para recabar la información contenida en la base de datos del corpus general de películas y la información relativa a las coproducciones hispanoamericanas son:

- Bases de datos históricas de los propios festivales.
- Base de datos de la IMDb (Internet Movie Database) como fuente secundaria a partir de la que completar la anterior.
- En el caso de las coproducciones hispanoamericanas, para abundar o contrastar las informaciones de las fuentes anteriores se

ha recurrido también a la base oficial registrada por el ICAA. Así mismo también publica información útil que se ha podido consultar el Euroimage (el Fondo Europeo de Ayuda a las Coproducciones).

- Para las coproducciones hispanoamericanas se han utilizado además fuentes bibliográficas y hemerográficas diversas y se han consultado las Páginas Web de las películas o de las productoras de las mismas (en los casos en los que la tienen).

La cuestión multicultural en las coproducciones hispanoamericanas

En esta parte de la investigación también se pone en cuestión la supuesta multiculturalidad de las coproducciones fílmicas. En este sentido, se abre la pregunta de en qué medida la colaboración entre países a nivel de producción que supone la fórmula resulta patente en el contenido de los filmes al dejar ver en su historia, personajes, escenarios etc., el intercambio hispanoamericano del que son fruto. En suma, se trata de estimar si el contenido de estas coproducciones responde de algún modo a su naturaleza multinacional o si esto es más bien un hecho infrecuente y la colaboración se restringe a los aspectos industriales del negocio fílmico.

El análisis de este particular se desarrolla tanto a nivel exógeno del contenido de la propia película, escrutando los factores contextuales que intervienen en su producción, distribución y posterior comercialización, como a nivel endógeno. No obstante, la distinción aquí señalada entre lo exógeno y lo endógeno no debe entenderse de forma taxativa. Se ha señalado exclusivamente por motivos metodológicos con objeto de facilitar el análisis. Sin embargo estimo que ambos aspectos son indisolubles puesto que el segundo de estos niveles responde en una medida importante a los condicionantes externos en el marco de los cuáles se ha desarrollado. Por ello esta parte del análisis se hará de acuerdo con lo estimado

por Jensen quien considera que “desde una perspectiva humanística los contenidos deben conceptualizarse como expresión de una subjetividad y estética particulares y como la representación de un contexto concreto” (Jensen, 1993:29).

En lo que respecta al análisis exógeno de los filmes se toman en consideración fundamentalmente los siguientes aspectos:

- Pormenores de su financiación y producción, distribución y comercialización. Empresas, instituciones y profesionales implicados.
- Profesionales que trabajan en la película (director, guionista, actores etc.). Se trata de atender a sus nacionalidades, trabajos anteriores y proceso de trabajo en la película.

Para abordar el nivel endógeno se aplicarán algunos criterios básicos utilizando herramientas extraídas del análisis de contenido, una técnica profusamente usada en el análisis de textos desde los años treinta y que, tal y como afirma Neuendorf, “has been the fastest-growing technique over the past twenty years or so” (Neuendorf, 2002:1). Según la definición de Weber “Content analysis is a research method that uses a set of procedures to make valid inferences from text” (Weber, 1990: 9). Las mencionadas inferencias pueden partir de cualquier aspecto del contenido dependiendo del interés de la investigación, ya sean palabras, significados, imágenes, ideas, símbolos, temas o cualquier otro tipo aspecto comunicativo (Neuman, 1997). Por ello diversas aproximaciones hacen uso de esta técnica. En este sentido, Shoemaker y Reese apuntan como desde la tradición humanista se recurre al análisis de contenido con el fin de identificar qué expresa el texto sobre la sociedad y la cultura que lo produce (Shoemaker y Reese, 1996) aunque el debate acerca de su uso en los análisis cualitativos está abierto (Neuendorf, 2002). También es amplio el abanico de las formas de aplicar el análisis de contenido y en cualquier caso dependen del problema-objeto concreto.

En esta investigación se descompone el contenido de las películas solamente a un nivel elemental puesto que la extensión de este trabajo no permite profundizar más extensamente en las representaciones contenidas en todos los filmes que comprende. Se analizan sucintamente, en primer lugar, a los sujetos que aparecen en la película poniendo especial atención a cuál es la nacionalidad de los mismos. Siguiendo la propuesta de Francesco Casetti y Federico Di Chio se identifican las tramas y los personajes principales y secundarios respecto a la historia determinando el espacio y el tiempo que ocupan en la narración (Casetti y Di Chio 1999). De forma auxiliar se toman también en cuenta las cualidades físicas y las características psicológicas de los sujetos representados, así como el entorno social en el que se los localiza en la historia a partir de registrar los rasgos indiciales (toda imagen del actor en la película que transmite información sobre su personaje) y artificiales (todo lo artificial que rodea y completa al personaje) con los que se los construye (Fernández Díez, 1996). Del mismo modo se registra la colocación del personaje en las localizaciones de la película y su relación con la trama, aspecto que puede aportar gran cantidad de información sobre él mismo y su relación con los demás personajes (Galán, 2008). Finalmente, se recoge con qué estereotipos o roles funcionan los personajes aún en los casos que se recurra a ellos con un propósito crítico.

En segundo lugar, también de forma concisa, se considera el lenguaje verbal utilizado por estos personajes dado que las relaciones interculturales con frecuencia se ponen de relieve a través de los usos idiomáticos. Por otra parte, lo lingüístico es otro de los mecanismos con los que se construye el diferencial cultural con el que estas coproducciones actúan en el circuito internacional. De este modo, para valorar ambas cuestiones se observa el uso de los diferentes idiomas, dialectos y modismos utilizados en el filme.

En tercer lugar, se han tenido en cuenta las ubicaciones, considerando tanto los escenarios en los que se desarrolla la película como la situación, entendida como el contexto en el que tiene lugar lo narrado. Finalmente, se observa la historia representada en el filme con el objetivo de valorar si, en la medida que resulta

perceptible para el espectador, justifica la colaboración entre países. Al respecto de esta cuestión se atiende tanto al entorno que muestra la película, como a cualquier acontecimiento que ocurre en *off* pero cuyas consecuencias son perceptibles y determinantes para aquello que acontece en el filme.

Para desarrollar esta parte de la investigación se han utilizado los datos recogidos en la base de películas hispanoamericana construida para esta Tesis además de la visualización y el estudio del contenido de los propios filmes. En algunos casos se ha buscado información suplementaria a través de consultas a las páginas Web de las productoras de cada una de las películas o consultando fuentes bibliográficas y hemerográficas diversas.

SEGUNDA PARTE:

EL CONTEXTO

Capítulo 3. LA CREACIÓN DEL ESPACIO CINEMATOGRAFICO COMÚN EN HISPANOAMÉRICA.

El espacio cinematográfico hispanoamericano se ha ido generando desde que existen unas mínimas estructuras cinematográficas en la región. Comenzó a crecer, poco a poco, a partir de iniciativas de escasas dimensiones y con limitada o nula conciencia de que se estaban poniendo las primeras piedras para la generación de un cine regional. Transcurrido menos de un siglo desde entonces, se han construido sobre la base de esas primerizas tentativas las más ambiciosas fórmulas actuales, cimentadas en los complejos discursos acerca de la identidad del cine hispanoamericano que se han constituido a lo largo de su historia.

Nunca se pasó por alto en la región la importancia económica y social de la cinematografía y la preocupación por proteger a los cines nacionales de la competencia exterior. El hecho de que el cine fuese desde sus inicios un fenómeno transnacional y que la oferta mundial de películas sobrepasara por mucho a la demanda fue el motor que apretó los lazos de la colaboración cinematográfica entre los países que la conforman. Se trata de un asunto que se baraja en el ámbito económico pero también, de forma indisoluble, en el cultural, puesto que las razones en las que se fundamenta la creación de este espacio le pertenecen en gran medida. Dentro de ese ámbito cultural destaca la trascendencia que tuvo y sigue teniendo la existencia del castellano en cuanto a elemento aglutinador. Por otra parte, las coproducciones han sido esenciales en la cronología de las relaciones interregionales y han contribuido a la toma de consciencia para que exista un espacio compartido.

Con la intención de describir estos aspectos y su evolución en el tiempo haré un breve repaso a su historia a lo largo de este capítulo, describiendo los principales hitos que se han sucedido en la constitución del espacio cinematográfico hispanoamericano. Se atenderá a cómo y cuándo han ido surgiendo los principales

discursos que continúan funcionando hoy en día. Para ello apuntaré las iniciativas más trascendentes que se han generado en este sentido, así como al contexto en el que surgen. Asimismo, las actas de diferentes congresos son valiosas fuentes de información que aportarán orientaciones acerca de las preocupaciones y debates que estaban en el aire en cada momento.

3. 1. Los orígenes.

A lo largo de la historia, múltiples agentes han participado en iniciativas que alimentaban las relaciones institucionales necesarias para la construcción de un espacio cinematográfico compartido en Hispanoamérica. Se ha tratado de propuestas que, en muchos casos, además de fortalecer específicamente la industria cinematográfica de la región, funcionan a un nivel político, económico y de gestión más amplio. Con el paso del tiempo, dibujan huellas sobre los imaginarios de los espectadores y de los propios profesionales del sector que permiten que el concepto mismo de cine Hispanoamericano tome entidad.

La fórmula de las coproducciones se ha convertido en una herramienta central en este espacio desde que a finales de la década de los cuarenta comenzara a hacerse uso de ella. Pero hay que considerar que esta medida se inicia sobre un campo previamente abonado por colaboraciones e intercambios entre los países de la región que se retrotraen a la primera década del siglo pasado. Y lo que es más significativo; que en las tempranas iniciativas iniciadas en ese periodo ya se barajaban los discursos sobre el cine hispanoamericano que, en general, han operado en lo sucesivo y que, en gran medida, lo siguen haciendo en la actualidad.

Remontándonos a los primeros años del siglo XX encontramos atisbos de relación interregional cuando empresarios ambulantes mexicanos viajaban a

España o solicitaban a productoras del país la compra de películas. Con ello, llegó a producirse en ese tiempo un intermitente tránsito de filmes (De los Reyes, 1996). Por otra parte, el fenómeno del intercambio entre profesionales, que tenía su inmediato predecesor en el campo teatral a lo largo de todo el siglo XIX, se produjo desde la más temprana implantación de una industria del cine en la región (Pérez Perucha, 1990) y ha sido constante en el cine hispanoamericano (Díaz, 2005b). Sobre las redes más primerizas que, estaban lejos de suponer todavía tentativas firmes en la construcción de un espacio cinematográfico común, se generaron con posterioridad, iniciativas más sólidas. Ya durante la década de los veinte se intensificaron las colaboraciones. El mejor ejemplo en este sentido lo ofrecen las relaciones desarrolladas en esos años entre México y España cuando ambos países, en un intento por contrarrestar la imagen grotesca e indigna que el cine norteamericano proyectaba de ambos países, establecen algunas medidas conjuntas. Así, cuando México prohibió la exhibición de películas que promulgaran una imagen que los denigraba, España se solidarizó vetando la presencia de algunas de estas producciones en sus propias pantallas. Simultáneamente, con el fin de mostrar algunas películas de ‘propaganda nacional’, representantes de ambos países viajaron hasta el otro para mostrar algunas películas (De los Reyes, 1996).

Pero el fenómeno que verdaderamente hará que se mueva ficha en la región, tal y como expondré a lo largo de las próximas páginas, es la llegada del primer cine sonoro de Hollywood que provocará que se aceleren las actuaciones dirigidas a crear alianzas regionales. Cuando esto ocurre, y mientras tanto los países latinoamericanos como España todavía producen sólo cine mudo, las autoridades perciben la necesidad de actuar de inmediato contra la competencia extranjera. Al respecto de esta cuestión hay que tener en cuenta que el problema que se les venía encima no era sólo el debilitamiento del cine nacional, si no un incremento en el significativo gasto que conlleva la importación de filmes (Cuevas, 1999). Con el objetivo de salvar este escollo se establecen, en un primer momento, medidas proteccionistas dirigidas al ámbito nacional.

Motivado por la situación, se celebra en pleno periodo de dictadura de Primo de Ribera entre los días 12 y 20 de octubre del año 1928 el Primer Congreso Español de Cinematografía organizado por la revista madrileña *La Pantalla*. En él se hace balance de todos los sectores de la industria y se establecen medidas con el objetivo de consolidarla. Entre las resoluciones que finalmente se adoptan -y de las que se pasará buena nota al gobierno español- destacan aquellas destinadas a apoyar iniciativas que promulguen una imagen positiva del país, lo que prueba que la afirmación del sentimiento nacionalista se percibe como un factor esencial entre los que han de alentar la industria. Así, se promueve desde este foro la programación de películas españolas a partir de argumentaciones que no apelan tanto al ámbito legal, por ejemplo, como a la obligación moral. Por otra parte, se resuelve que la prioridad ante la situación ha de ser la creación de algunos organismos destinados a mantener y generar iniciativas estables de apoyo y protección al cine nacional (Fanés, 1982). Finalmente, algunas de las medidas que se acuerden sobre el papel en este encuentro se llegan a poner a la práctica en los años siguientes.

Por otra parte, no habrá de transcurrir mucho tiempo para que las principales propuestas que se pongan en marcha para fortalecer a la industria fílmica española frente a Hollywood traten de llevarse a partir de la colaboración hispanoamericana. Una de ellas resulta fundamental en relación al presente trabajo de investigación. Me refiero a la celebración del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía a iniciativa de Fernando Viola, ex-actor y director comercial del noticiario hispanoamericano *Cinematografías de la Nación* (difundido tanto en España como en América Latina).

Con la proposición de organizar este congreso se planteaba, por primera vez de forma institucional, la conveniencia de crear un espacio unificado para las cinematografías hispanoamericanas. Anteriormente la idea ya estaba en mente de gran parte del sector cinematográfico de la España del momento y también de la clase política aunque Viola se adjudicara la concepción de esta propuesta a título individual. Él mismo ya había proyectado tiempo atrás un congreso

hispanoamericano inspirado por el impulso de construcción nacional que se respiraba durante el periodo de la dictadura. Con el beneplácito del gobierno de Primo de Ribera lo llevaba desarrollando desde el año 1927. De este modo, cuando por fin el día 18 de marzo de 1930 Viola pronunció un discurso radiofónico previo a la celebración del encuentro sus palabras ilustraban el sentir general con respecto a la relación hispanoamericana y a las posibilidades que ofrecía para el cine español un mayor acercamiento a América Latina:

“Hace mucho tiempo concebí la idea, aunque en forma embrionaria, de que el cinema español saliera de su estado de postración e inactividad mediante un esfuerzo gigantesco que nos pusiera, internacionalmente, en contacto con los grandes públicos, y de modo especial con los que forman nuestra raza”.

(Gubern, 1977: 48-49)

De algunos fragmentos de su discurso, como el que sigue, podemos extraer, cómo las relaciones entre el ‘viejo’ y el ‘nuevo mundo’ se planteaban desde la proximidad entre iguales y colgándole el sambenito del hacer colonial a EEUU. En líneas generales sus palabras muestran discursos que resistirán al paso del tiempo a pesar de sus muchas actualizaciones que veremos más adelante. En referencia a lo que pensaba que podía llegar a acordarse en el futuro congreso hispanoamericano decía:

“Podría estudiarse también una forma para llevar a la práctica grandiosos films sobre la historia de América, que terminaran de una vez para siempre con la leyenda negra de nuestra colonización, en la que tan interesados debemos estar todos los que tenemos nuestras raíces culturales en esta vieja España; sin prejuicio de mostrar, con todo el realismo y crudeza necesarios, cómo es la colonización que

se quiere hacer en algunos países de allende el Océano por pueblos que, alardeando de libertad, se olvidan del innegable e indiscutible derecho que tienen todas las naciones de regirse por las normas y leyes que establezcan, sin presiones extranjeras de ninguna clase”.

(Gubern, 1977: 49)

Tras el atribulado tono panhispanista, el citado discurso radiofónico de Viola esgrimía una cuestión fundamental que motivó la colaboración regional en esta etapa tal y como ha sido expuesto en los párrafos atrás: el hacerse fuertes frente a la competencia de Hollywood construyendo un frente común. La preocupación por el dominio de la industria a manos de Hollywood en esos años decisivos en que la implantación del cine sonoro estaba reconfigurando los mercados internacionales del cine evidencia con total claridad que las palabras de Viola estaban en este momento apuntando al centro de la diana de las preocupaciones del sector.

Detengámonos brevemente en esta cuestión antes de regresar al Congreso Hispanoamericano de Cinematografía del año 1931. Con la nueva tecnología Hollywood buscaba el modo de afirmar su hegemonía y había tomado medidas para retener al mercado hispanohablante. Al principio inició la fórmula de las dobles versiones en español. En el periodo entre 1929 y 1939, pero mayoritariamente entre mayo de 1930 y abril de 1931 (Heinink y Dickson, 1990), las grandes productoras de Hollywood rodaron cerca de doscientos *talkies* en castellano (Elena, 1999). Sin embargo, a pesar del elevado nivel de producción, pronto se hizo patente que ese tipo de rodajes comportaba numerosos problemas y de las cuarenta y tres películas que se realizaron en 1930, - según recoge Romá Gubern -, se pasó a producir sólo dos el año 1936 (Gubern, 1977). Las dobles versiones desaparecen entonces en beneficio de otras fórmulas como la del doblaje (con la que las productoras de Hollywood conseguirán imponer su dominio en el mundo).

En los años de las dobles versiones algo que molestó mucho en los países hispanohablantes fue el menor cuidado formal con que los norteamericanos encaraban a las no anglosajonas. La cuestión se agravaba por el hecho que, a pesar de ello, los estadounidenses continuaran tirando de las riendas de los mercados internacionales. Salvo contadas excepciones, las dobles versiones eran planteadas como versiones menores y resueltas en rodajes fugaces en los que se mezclaban indiscriminada e injustificadamente las diversas variantes idiomáticas del castellano (Zúñiga, 1948). De este modo, cuando la industria del cine en Hollywood se propuso rodar en castellano para llegar a los públicos hispanohablantes no se mostró la misma sensibilidad que se esgrimía en los mismos títulos cuando se filmaban en lengua inglesa (Gubern, 1977).

Sin duda, la escasez de recursos y motivación dedicada a estas producciones prueba la baja consideración que los norteamericanos tenían de los públicos hispanohablantes (Gubern, 1977). En lo que a la crítica y a la cinefilia respecta, el desprecio que en España cobraba “El galimatías del cine español hablado” llenó las páginas de la principal prensa cinematográfica de la época. Ejemplo de ello es el artículo de Aurelio Pego con dicho título aparecido en *Popular Film* el 4 de junio del 1931 (Pego, 1931). En él el autor expresa su convicción de que el irrespetuoso uso del idioma convierte a las versiones dobles en algo tan complicado de entender que las está llevando irrevocablemente a su fin. Por otra parte, considera que las soluciones para un cine en castellano son difíciles ya que los pueblos “libres” de América no abandonaran su formas idiomáticas en pro de las de la península. Lo hace ironizando sobre otras fórmulas propuestas para salvar el problema de los acentos (como la de crear una suerte de español unificado)¹⁷.

Sobre todo no hay que perder de vista que el revuelo del que las publicaciones de la época se hacían eco no sólo respondía a la indignación por un *mal uso* de la lengua. Era consecuencia del miedo ante la posibilidad de no lograr aprovechar el reposicionamiento internacional de la industria fílmica que el sonoro estaba provocando; miedo a no hacerse con los mercados propios y que éstos quedaran,

¹⁷ La llamada guerra de los acentos se analiza de forma pormenorizada en Fernández Colorado (1997).

-tal y como ocurrió a pesar de todo-, irremediablemente en manos de Hollywood. En la portada del Número 217 de la revista *Popular Film* (25 de septiembre de 1930) su entonces Director Literario, Mateo Santos declara: “Ahora presenciamos con una indiferencia suicida cómo una nación extranjera saca de nuestro idioma las ventajas que nosotros no somos capaces de sacar” (Santos, 1930). En el mismo artículo su autor volvía a apelar a la autocrítica y respondiendo a las voces que se levantaban en contra de los profesionales y artistas del cine que se vieron obligados a marcharse a trabajar a otros lugares, concluía: “No, no demos falsas voces de patriotismo. Se expone uno a que se le escape un gallo, a cantar en falsete, a quedar en ridículo. Y la verdad es que nuestras cinematografías deben empezar a deletrear en este arte del film” (Santos, 1930). Preocupaciones similares expresó de nuevo Mateo Santos por medio de esta revista poco tiempo después, aunque en esta ocasión con un tono más propositivo. En la portada del Número 229 del 1 de enero del año 1931 escribía:

“El año que se abre hoy ante nosotros se nos aparece con varias incógnitas. La primera que nos asalta - la más interesante - es si España se dará al fin cuenta de que posee una lengua que puede servir de sólida base a su producción. Y si sabrá servirse de la enorme ventaja que le ofrece su propio idioma extendido a más de veinte repúblicas sud y centroamericanas y hablada por más de veinte millones de individuos”

(Mateos, 1931a).

La cita ilustra como la colaboración hispanoamericana se percibía como la dirección más lógica para enfrentarse a la industria norteamericana. La clave fundamental en esa dirección radicaba en la idea de que el idioma compartido era el arma que legitimaba su existencia y, a la vez, viabilizaba el tránsito de producciones y profesionales y la puesta en común de recursos y políticas.

De este modo, como prueban los escritos de *Popular Film* para cuando finalmente se celebró el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía en 1931 la iniciativa

respondía a una demanda muy extendida. En lo tocante a este evento, en su gestación participó un grupo de intelectuales bastante heterogéneo en lo que se refiere a las filias políticas. Por ello, la caída de la dictadura y el posterior establecimiento de la República para cuando el encuentro tuvo lugar no supuso demasiadas modificaciones en sus planteamientos. Muestra de ello es que lo dirigió el propio Viola y contó con el auspicio del Ministerio del Estado Español republicano.

Entre los convocados al Congreso estaban los países hispanoamericanos, así como diversas asociaciones, agrupaciones y Cámaras Oficiales de Comercio, Sociedades y Centros españoles. También participaron en su composición varios bancos españoles y entidades especializadas en el fomento de las relaciones Hispanoamericanas. Puesto que a excepción de los representantes nacionales, la mayoría de los convocados pertenecían al mundo financiero, podemos deducir que el talante que animaba la propuesta respondía a lo rentable que se auguraba el mercado regional hispanoamericano. Asimismo, cabe destacar que la centralidad de España impregnó la iniciativa. El país ejerció en todo momento de indiscutible maestro de ceremonias y José L. de Benito, que presidía la Delegación Oficial Española y ejercía de Fiscal del Tribunal de Cuentas, fue además el Presidente del Congreso.

En las conclusiones del encuentro se acordó la toma de medidas para generar un espacio común para la cinematografía en la región. Con esta finalidad última, desde el Congreso se proponía poner en marcha iniciativas proteccionistas en la producción y la distribución, así como la creación de acciones políticas y fiscales que garantizaran la colaboración internacional y que habrían de ser acogidas por los diferentes gobiernos (cuotas de pantalla, regímenes arancelarios...). Por otra parte, se constataba la necesidad de generar fórmulas de apoyo a la cultura de los países participantes y a su conocimiento mutuo y se proponía incentivar acciones comunes y de censura para que en aquellas producciones “cuyo argumento se desarrolle en dichos países, o en las que intervengan personajes característicos de los mismos, no se deforme el ambiente o se falsifiquen sus costumbres o su

historia” (*Congreso Hispanoamericano de Cinematografía*, 1931: 6). Otra de las propuestas más destacadas del congreso fue la de crear un organismo dedicado específicamente a las relaciones cinematográficas en la región y a la gestión de la información relativa al cine de los países Iberoamericanos.

Pero apenas terminado el encuentro comenzaron a surgir voces críticas que denunciaban que tras las rimbombantes expectativas que abrió el evento no había resultados tangibles que confirmaran lo allí acordado. Ciertamente, las medidas que finalmente se llevaron a la práctica no llegaron ni de lejos a colmar las amplias esperanzas de los congresistas (Elena, 1999; Fernández Colorado, 1997), pero si estimularon algunas actuaciones proteccionistas de tipo fiscal por parte del gobierno republicano (Gubern, 1977). También prosperó la propuesta de creación de una entidad dedicada en exclusiva al cine regional, la UCHA (Unión Cinematográfica Hispanoamericana), que empezó a funcionar como un organismo con entidad propia y con sede estable sita en Madrid. Sin embargo, la mayoría de lo acordado efectivamente no se correspondió más tarde con medidas concretas. Entre las causas de este fracaso fueron señalados el limitado calado del cine en la sociedad del momento y la poca consideración que se prestó a las diferencias existentes entre los públicos de los distintos países (Santos, 1931b). Efectivamente, en líneas generales, los acuerdos alcanzados eran poco precisos. Además, las decisiones que se tomaron allí no eran vinculantes a pesar del apoyo gubernamental que había recibido el Congreso. A pesar de todo, el mero hecho de que se celebrase este encuentro y las grandes ilusiones puestas en él evidencian las urgencias por fortalecer el espacio cinematográfico regional ante el avance de la industria norteamericana.

Pero este Congreso no fue la única iniciativa que se desarrolló. Hubo otros proyectos en esa línea, aunque con ambiciones menos pretenciosas y España firmó varios convenios de colaboración con países Latinoamericanos. Por ejemplo, tratando de atajar el problema concreto de los estereotipos con los que en el cine de Hollywood representaba lo español y lo mexicano, acentuado desde la aparición del cine sonoro, como ya he avanzado, las autoridades de ambos

países firmaron un convenio. El documento fue consensuado el 5 de septiembre del 1933 por parte del embajador de México ante la República Española (Fernando Estrada) y el Ministro del Estado del Gobierno Español (Fernando de los Ríos). Su objetivo era contrarrestar la ridiculizada imagen que cine de los Estados Unidos daba de los latinos y, en concreto, prohibía y penaba en ambos territorios la exhibición de películas que mostraran un tratamiento denigrante para cualquiera de las dos naciones. Este acuerdo se acompañaba de medidas de propaganda nacionalista por las cuales cada uno de los dos países se comprometía a proyectar una selección de filmes del otro (De los Reyes, 1996)¹⁸. Esta segunda iniciativa pone de manifiesto que el conflicto por la propiedad de las estructuras comerciales estaba estrechamente relacionado con la necesidad interna de consolidarse en cuanto a Estados-nación que apremiaba a ambos países. Ante esa empresa, la inquietud por las condiciones en las que se producían las representaciones ocupaba un lugar prioritario relativo a la gestión de los imaginarios que habían de sustentarlo ideológica y discursivamente.

Pero junto al temor a la ofensiva de Hollywood, la llegada del sonoro presentaba también nuevas posibilidades para la expansión del cine de los países hispanoamericanos. Estas pasaban por incorporar todas las formas de espectáculo vinculadas a lo musical. Con ello se introduce un aspecto que resultará fundamental en toda la historia posterior del cine hispanoamericano, pues si hay un factor que ha funcionado como concausa de adaptación y absorción de imaginarios, junto a las fórmulas narrativas melodramáticas, es sin duda la utilización de la música y el baile populares. Así lo afirma Paranaguá en referencia, específicamente, a los cines latinoamericanos (Paranaguá, 2003) pero como se describirá en las siguientes páginas, podríamos extender la afirmación a prácticamente todo el cine que en Hispanoamérica se realizará para el consumo regional durante décadas. A tal grado se produce este fenómeno en la región que se podría afirmar que el populismo cultivado por los nacionalismos de principio del Siglo XX es indisoluble de lo musical, tanto como lo musical lo será del cine hispanoamericano.

¹⁸ La pérdida de vigencia de este convenio con toda probabilidad se produjo con la ruptura de relaciones diplomáticas entre ambas partes que acaeció con el triunfo de los sublevados y la instauración de la dictadura Franquista en España (De los Reyes, 1996).

De acuerdo con ello, en los años treinta, con el fin de incrementar la autorreferencialidad nacional y de acentuar los lazos de equivalencia entre comunidad y música, a menudo se recurría en las películas a canciones y ritmos populares y reconocibles¹⁹. Muchas de ellas eran adaptaciones exitosas zarzuelas o de trabajos de compositores que habían establecido su reputación originariamente en el ámbito del teatro popular (Podalsky, 1999).

Durante esa década llegan a España un número nada despreciable de películas de América Latina. De esta forma, aparecen en las pantallas peninsulares los primeros títulos sonoros de Argentina y México; *La canción del gaucho* (José Agustín Ferreira, 1930), *La vía de oro* (Edmo Cominetti, 1931) y *La llorona* (Ramón Peón, 1933) entre otros. De la misma forma, una cantidad considerable de películas españolas viajan entonces a América Latina. Mucho tuvo mucho que ver en ello la productora y distribuidora Cifesa. Esta empresa partía de la idea de que España contaba con una suerte de camino privilegiado para internacionalizar su cine si se dirigía al extenso mercado en ultramar. En consecuencia, consciente de que los beneficios que se podían obtener dentro del propio territorio eran limitados, miró hacia América Latina para sus propósitos expansivos. Cifesa logró abrir sucursales a partir del año 1935 en diversos países y llevó a aquellas tierras un buen número de películas españolas que llegaron a alcanzar notables éxitos, tal y como ocurrió con *La hermana de San Sulpicio* (Florián Rey, 1934) y *Nobleza Baturra* (Florian Rey, 1935). Sus iniciativas de exportación, destacables durante décadas, fueron las mayores durante el periodo republicano (Franco, 2000) y su ideario de siempre se caracterizó por la exaltación de lo español (Fanes, 1982). A pesar de todo, en términos absolutos la cantidad de películas que en ese periodo cruzan el Atlántico en ambas direcciones es pequeña en relación a la promesa del amplio mercado de habla hispana a la que se apelaba Mateo Santos desde las páginas de *Popular Film*. En cualquier caso, la Guerra Civil irrumpió afectando a la labor de la citada productora. Ésta quedó escindida entre aquellas sucursales que estaban en territorio sublevado y las que quedaron en el republicano (Crusells, 1998). El ritmo de las exportaciones e importaciones filmicas hacia América Latina no volvió a recuperarse hasta ya entrada la posguerra.

¹⁹ La adaptación de musicales ya era muy prodigada en el cine mudo de la región con lo que la conjunción cine/música referida provenía ya de antes de la incorporación del sonido.

3.2. El acento hispanista del Franquismo.

Tras la contienda, el nuevo Régimen dio sobradas pruebas de su interés por controlar la industria del cine considerando a este medio como una herramienta potente y competente para redefinir el imaginario popular y desarrollar la nueva construcción nacional a partir de la defensa de una identidad política resuelta primero desde el falangismo y después desde el tradicionalismo. El 2 de noviembre del año 1938 ya se aprobó un decreto en el que las autoridades del Franquismo declaraban su intención de supervisarlo: «Es innegable que el cinematógrafo ejerce una gran influencia en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas; es, pues, indispensable que el Estado lo vigile en todos sus dominios». Sin embargo, a pesar de que se intentan diversas iniciativas durante la primera posguerra, no se consigue articular un pensamiento institucional entorno al cine hasta 1940 cuando aparece la revista *Primer Plano*, que ejerce como vocera oficial del Régimen en la materia (Minguet, 1995). Tal y como afirma Isolina Ballesteros, “La doble capacidad del cine para ser vehículo a un tiempo anulador y productor de cultura —o facilitador de una cultura resultante de la anulación histórica— dependiendo de en que manos resida su producción es más evidente que nunca en la era Franquista” (Ballesteros, 2001:11).

Como consecuencia del interés del Franquismo en este medio, en esta etapa se desarrolló por primera vez en España una verdadera intervención estatal. A manos del gobierno de la dictadura el intervencionismo seguirá en diversos aspectos a los modelos italiano y alemán. En este sentido, atendiendo al cine como arma política, la protección y el apoyo estatal se convierten en medidas más eficaces que la censura. Entre las principales medidas a través de las que se trató de ejercer el control destaca la prohibición de la proyección de filmes en España en cualquier idioma distinto del castellano. Por tanto, se obliga a doblar todas aquellas producciones que no estén rodadas en esta lengua. De hecho los doblajes ya se habían colocado como primera opción durante los años de la República con lo que las medidas emprendidas por el Franquismo se limitan a confirmar una tendencia que ya venía de atrás. Así, el doblaje, primeramente impulsado por la

Metro-Goldwyn-Mayer desde sus estudios en Barcelona, fue después recogido y fomentado por el Régimen por motivos políticos que respondían a su afán nacionalista a imitación de una imposición similar que Mussolini había establecido en Italia (Gubern, 1977). La referida obligación, que supuestamente pretendía defender el cine en español, se impuso a través de la Orden del Ministerio de Industria y de Comercio del 23 de abril del 1941, una orden que, de hecho, nunca llegó ser oficial al no llegar a publicarse en el Boletín Oficial del Estado (Gubern, 1997).

Paradójicamente, el doblaje acabó siendo uno de los elementos que zanjó la batalla en favor de la industria norteamericana ya que abundó en la pérdida del mercado interno. Con esta fórmula caían definitivamente los muros que entorpecían el favor de los públicos nacionales y regionales por películas habladas en un idioma desconocido (aunque por otra parte, el alto grado de analfabetismo de la sociedad hacía del subtitulado una mala solución en el corto plazo). Además el doblaje, como es sabido, se prestaba con facilidad a manipulaciones de contenido que la dictadura aprovechó con profusión (Ávila, 1997).

Por otro lado, algo más tarde, con el fin de estrechar los vínculos españoles con América Latina que habían quedado profundamente mermados durante el conflicto bélico y de mostrar una imagen de proximidad con las antiguas colonias americanas que posibilitara un acercamiento al amplio mercado de ultramar, se celebró un segundo Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. En esta ocasión estuvo organizado por una UCHA todavía activa. En Madrid, en el verano del año 1948, delegaciones de México, Argentina y Cuba se unieron a la española con motivo de este encuentro. Esta vez los acuerdos alcanzados tuvieron un mayor calado que en el Primer Congreso celebrado el año 1931. Para empezar justo después de su celebración comenzaron a realizarse un buen número de coproducciones hispanoamericanas, principalmente con México y Argentina, por ser las cinematografías más potentes de la zona junto a la brasileña. La primera de ellas, *Jalisco canta en Sevilla* (México-España, Fernando de Fuentes), se estrenó el mismo año 1948. Es más, el período que se inicia será fructífero en lo que se

refiere a la circulación de filmes de algunos de los países hispanoamericanos en general, no sólo coproducciones (Elena, 2003). Entre los actores de excepción de esta etapa destaca otra productora. Retomando de algún modo el hilo de la labor que Cifesa desarrolló en las relaciones cinematográficas hispanoamericanas hasta el primer Franquismo, la empresa española Suevia Films, dirigida por Cesáreo González, hará a partir de entonces un prolífico uso de la práctica de coproducir con América Latina que tendrá continuidad a lo largo de más de dos décadas.

En las coproducciones hispanoamericanas la problemática de los acentos y dialectos se torna especialmente compleja puesto que la naturaleza internacional de este tipo de películas empuja a que en ellas haya que enfrentar la cuestión de algún modo. También en relación a lo mencionado más arriba acerca del papel de lo musical en el cine hispanoamericano y sus vinculaciones con el nacionalismo, las coproducciones son ejemplares. En este periodo se construyó en el cine hispanoamericano una fórmula narrativa muy acorde con la construcción nacionalista y, en el caso español, con el tradicionalismo que el Régimen quería proyectar. Esta fórmula fue reiteradamente utilizada en las coproducciones puesto que parecía hecha a medida de este tipo de películas. La estrategia consistía en contraponer los folclores de los distintos países que participaban en la producción. Se incluía, generalmente, a un personaje femenino de uno de ellos (normalmente de España) y su equivalente masculino del otro (frecuentemente de la parte latinoamericana). La relación que se establece entre estos personajes se convierte en metáfora de un diálogo que habla del mestizaje y que se vehicula a través de la combinación de las músicas de ambos países. Muchas de estas películas funcionan sobre la alegoría del viaje. En este sentido acostumbran a poner en marcha el periplo de un desplazamiento trasatlántico que dará origen al encuentro cultural antes mencionado, siendo más habitual que sean las mujeres españolas las que viajen a los países latinoamericanos, con todas las connotaciones que ello puede suscitar en términos no sólo coloniales, sino también, y paralelamente, económicos. Con este tipo de producciones tomó fuerza la generación de un *star system* regional. Actores y actrices emblemáticos en los diferentes países de Hispanoamérica (y principalmente de España, Argentina y México) comenzaron a

ser conocidos en los otros, algo que es sin duda esencial para que los públicos identifiquen y conceptualicen la existencia de un espacio cinematográfico común.

La fórmula de las coproducciones continuará interesando a lo largo de los años de dictadura y hasta el final de sus días, tanto por motivos financieros como culturales. Así lo apuntaban en la época las palabras de José María Otero con las que se abren las actas del X Congreso Internacional de Cine y Televisión, celebrado en Barcelona entre los días 10 y 12 de octubre del año 1968 y dedicado, en esta edición, específicamente a las coproducciones. Con el título “Un camino, no un simple negocio”, el que ejerció como director del evento afirma en relación a esta clase de películas (aunque no específicamente a las coproducciones hispanoamericanas) que:

“La coproducción es uno de los caminos para llegar a un cine español, cuya existencia, por lo menos, sino su fortaleza, quede asegurada. La coproducción internacional es la fórmula idónea para resolver el problema de la ampliación de mercados (...). El error consiste en considerar la producción como un negocio fácil de preventa o una simple fórmula financiera”

(Otero, 1968: 1).

Por otra parte, la cuestión idiomática continuará funcionando como el *leitmotiv* con el que se justifica la idea de Hispanoamérica como el ‘mercado natural’ para el cine en español. Lo ejemplifica lo ocurrido en un nuevo Congreso Hispanoamericano de Cinematografía celebrado en Barcelona en el octubre de 1966, también organizado por la UCHA. En los acuerdos del Congreso se decidió contrarrestar las consecuencias negativas del doblaje, -que para entonces ya se habían hecho sobradamente patentes-, con otras medidas proteccionistas siempre basadas en la idea de que la fuerza del cine hispanoamericano residía, precisamente, en la existencia de un idioma compartido. Los representantes de Argentina, México y España (también asistieron en calidad de informadores,

Bolivia, Colombia, Cuba, Chile y Venezuela), acordaron que los de España, el único país donde la obligación de doblar estaba establecida, tenían que proponer a sus autoridades que consideraran disminuir progresivamente el número de autorizaciones de doblaje para películas de nacionalidad no hispanoamericana. En lo que al resto de países se refiere, los acuerdos se dirigieron a la imposición de tasas a las películas que llegaran de fuera de la región y que estuvieran dobladas al castellano. En la misma línea de potenciar el acceso de los países de la región a las producciones propias se planteó también impulsar la implantación de una cuota de pantalla hispanoamericana obligatoria.

Los acuerdos giraron en torno al castellano como eje vertebrador en cuanto a elemento cultural fundamental compartido por todos. Sin embargo, sobre todo desde España existía la percepción, cargada de supuestos ideológicos, de que las variedades dialectales de la lengua ‘entorpecían’ un correcto entendimiento entre los públicos de los diversos países. Por ello desde el Congreso se acordó:

“Recomendar que, en el proceso de sonorización de las películas (especialmente en las de temas no locales) se dedique una atención, no ya a suprimir modismos o expresiones domésticas, sino, incluso, a conseguir una redacción de diálogos lo más generalizada posible en todos los países de habla castellana. A estos efectos se encomienda a la secretaría general de la UCHA el estudio y la relación de una lista catálogo de las expresiones, frases, palabras, giros, modismos, etc.... que deben ser excluidos de los diálogos de las películas de habla castellana”.

(Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, 1966: 16)

Huelga decir cuáles eran las formas dialectales que la secretaria general de la UCHA, ubicada en el Madrid franquista, había de privilegiar y la dirección ideológica de las políticas cinematográficas que el discurso sobre la protección del cine de la región encubría. No obstante, al mismo tiempo que se producían

gestiones del cine hispanoamericano dirigidas desde el paternalismo hispanista, al otro lado del Atlántico los Nuevos Cines estaban desarrollando sus propias propuestas regionalistas. El eco de la honda impronta que dejarán en los imaginarios, tanto en los países hispanoamericanos, como en los circuitos internacionales de circulación fílmica externos, sigue escuchándose en la actualidad. Su irrupción en el mapa cinematográfico transnacional, determinó, en buena medida, el carácter de lo que hasta el día de hoy los públicos esperan encontrar en las películas provenientes de América Latina.

A finales de los sesenta, y como una consecuencia de lo que había pasado en Europa en los años anteriores, los Nuevos Cines se erigían como todo un proyecto continental en América Latina que se separaba a nivel ideológico de su relación filial con España y del registro nacional-popular. En este sentido, con el objetivo de apuntar algunas cuestiones relativas al modo en qué los Nuevos Cines empezaron a modificar los discursos sobre la relación regional resulta clarificador acercarse a las actas del 3er Encuentro de Cine Iberoamericano, celebrado en Barcelona en octubre de 1969. Los acuerdos allí alcanzados transpiran un precario equilibrio entre los intereses del gobierno de España y los de los demás países de la región que, en ocasiones, se sienten abocados a la colaboración con el primero ante la mayor fragilidad de sus propias cinematografías a nivel industrial. Las palabras del representante cubano en este encuentro, Julio García Espinosa, en referencia a las coproducciones ejemplifican esta posición. En su intervención se refiere a las “Coproducciones y otros males mayores”, argumentando la función de esta formula como un “mal menor” al que los realizadores de su país acuden cuando su productora estatal, el ICAIC, no alcanza a brindarles apoyo (García Espinosa, 1969a). Hay que tener en cuenta que la preocupación patente en estos momentos para el elenco de cineastas del proyecto de los Nuevos Cines es tanto participar en la reconstrucción nacional de sus países desde una perspectiva antiimperialista, como crear un proyecto continental con sus propuestas estéticas y narrativas que tenga sus propios circuitos y plataformas de difusión. Desde este contexto, se comprende la imperiosa necesidad expresada por el realizador y guionista por distanciar la propuesta ideológica y política que entraña el cine cubano del momento de lo que acaece en Europa a pesar de que lo cierto es que

la mayor parte de los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano son de formación europea y parten de su cine para desarrollar su propio proyecto. En este sentido, García Espinosa también afirmaba en el encuentro:

“Porque, pongamos por ejemplo, el elemento provocador que implica la crítica en la obra cinematográfica europea, responde a las exigencias de un público imposibilitado de intervenir en su propio destino. Otro matiz muy distinto deberá tener la nuestra ante un pueblo que si participa en la construcción de su futuro”.

(García Espinosa, 1969a: s/n)

La posición que el cineasta mantuvo en el evento se correspondía, de hecho, con la crítica que tan sólo unos meses más tarde lanzaría en el célebre manifiesto “Por un cine imperfecto”:

“Europa ya no es capaz de darle al mundo un nuevo ‘ismo’ y no está en condiciones de hacerlos desaparecer para siempre. Pensamos entonces que ha llegado nuestro momento, que al fin los subdesarrollados pueden disfrazarse de hombres ‘cultos’. Es nuestro mayor peligro. Ésa es nuestra mayor tentación. Ése es el oportunismo de unos cuantos en nuestro continente”

(Julio García Espinosa, 1969b)

Sin embargo, lo cierto es que los Nuevos Cines latinoamericanos tuvieron mucho éxito entre algunos sectores de públicos europeos y de la propia crítica, y particularmente en el circuito de los grandes festivales como se relatará en esta investigación (Capítulo 6). Como sugiere García Espinosa, este fenómeno se inició precisamente en el momento en que el proyecto poscolonial europeo comenzaba a necesitar nuevas lógicas de relación con la alteridad. No obstante caben pocas dudas de que la buena acogida europea significó el verdadero

reconocimiento en los grandes circuitos internacionales del cine de estas latitudes con todo y la perversión de sus propuestas políticas que la ‘traducción’ a estos circuitos suponía.

En lo que a la España de la dictadura se refiere, mientras los Nuevos Cines se desarrollaban en América Latina y comenzaban sus andaduras en otros países europeos, la mayor parte de los filmes que llegaban a ella eran películas mexicanas o argentinas que permanecían alejadas de sus propuestas²⁰. Sin embargo, la preocupación del Franquismo por prevenir la subversión al Régimen controlando la representación de visiones críticas ante las condiciones políticas y sociales del momento y el favoritismo que, en términos generales, prodiga por dramas históricos o folclóricos, comedias y musicales populares de factura propia (Ballesteros, 2001), no excluyó que, en su etapa más aperturista, posibilitara el desarrollo del Nuevo Cine Español removiendo el panorama filmico nacional.

Todo y el potencial rompedor del heterogéneo conjunto de películas estrenadas bajo el epígrafe de Nuevo Cine Español, no deja de tratarse de una ‘tendencia’ alentada por las instancias oficiales del periodo final del Régimen. Según argumenta Zunzunegui el apoyo a estos filmes respondía a la necesidad de armonizar en lo posible la imagen de España con la de otros países de Europa. Esta necesidad se debía al hecho de que el turismo se hubiese convertido en una fuente esencial de recursos. Pero también al rechazo que había recibido la solicitud de entrada del país al Mercado Común Europeo. Por otra parte, mucho tuvo que ver en esto la figura de García Escudero desde que el año 1962 retornara a la Dirección General de Cinematografía y Teatro (ya había ocupado este puesto en el periodo 1951-1952). García Escudero activó entonces políticas más aperturistas que permitían resquicios para la actuación de la oposición en el campo de la cultura. Dicho de otro modo, además de factores contextuales, la confluencia entre el asentamiento de los sectores más aperturistas del Régimen en los órganos de gestión cinematográfica y el trabajo de algunos profesionales del

²⁰ Las cosas no cambiaron hasta bien entrados los años setenta cuando empiezan a popularizarse en España trabajos que habían surgido al calor de los Nuevos Cines y que conforman la mayoría de ese 5% de títulos que no son argentinos ni mexicanos que han sido estrenadas en este país hasta el 2003 (Elena, 2003).

cine con planteamientos que cabían en las brechas que desde el poder político se abrían, tuvieron que converger para que el desarrollo del Nuevo Cine Español fuera posible. Pero al hacerlo se hecha por tierra, precisamente, la maduración de una modernidad cinematográfica derivada de esa otra forma de cine nacional-popular que, progresivamente, irá desapareciendo de la escena fílmica nacional (Zunzunegui, 2005).

Transcurridos los años, la mayor parte de los trabajos que atienden a la historia del cine español del último Franquismo se centrarán en analizar justamente aquello que responde a la difusa definición de ser Nuevo Cine Español, muchas veces hasta llegar a hacer de él “una figura que se recorte sobre un fondo más o menos indiferenciado” (Zunzunegui, 2005: 13). Sin embargo, es precisamente en la década de los sesenta, pero también en los setenta, cuando España se convierte en “paraíso del capital foráneo” cinematográfico (Font, 1976: 242). Durante este periodo el país participa en muchas coproducciones. Pero estas presentan propuestas de géneros que pasaron prácticamente desapercibidas en la mayoría de las publicaciones académicas posteriores o son las llamadas supercoproducciones con EEUU (consecuencia de la instalación en España de la *Samuel Bronston Productions Inc*)²¹.

Así, centrándonos en las coproducciones, a pesar de la desatención que éstas han sufrido por parte de la academia, hay que subrayar que en esos años se realizan con mucha frecuencia impulsadas por algunas medidas gubernamentales. Entre ellas la orden ministerial del 19 de agosto de 1964 que establece un sistema de protección oficial a la coproducción que provoca un agudo incremento en el número de estas películas. Tanto es así que al año siguiente aumenta mucho la cantidad de filmes españoles producidos según esta fórmula. En este sentido Josep Maria Caparrós recoge, que si en 1964 se realizaron ciento veinte ocho filmes en España de los cuales sesenta y cinco fueron coproducciones, en 1965 sobre un total de ciento cincuenta y una películas, noventa y ocho estaban

²¹ Como *Rey de reyes* (Nicholas Ray, 1961), *El Cid* (Anthony Mann, 1961), *55 días en Pekín* (Nicholas Ray, 1962) o *La caída del imperio romano* (Anthony Mann, 1964).

coproducidas por algún otro país (Caparrós 1983; 233). No obstante, la citada orden ministerial no fue el único factor responsable de este incremento. La abundante, barata y especializada mano de obra, las ventajas que se ofrecían a países europeos o a EEUU para rodar en determinadas localizaciones dentro del territorio nacional y el clima benigno de estas latitudes también contribuyen a este auge de las coproducciones. Según cifras recogidas por Doménech Font -y que se señalan aquí a falta de trabajos más recientes y actualizados a nivel cuantitativo-, de las ciento sesenta productoras en activo entre los años 1962 y 1971, cuarenta trabajaron solamente en el terreno de la coproducción mientras que treinta y cinco lo hicieron tanto en coproducciones como en películas nacionales. Sin embargo, la colaboración creativa de la parte Española era limitada (Font, 1976).

Cuando el Franquismo llega a su fin las cosas cambian de dirección. Comienzan entonces a limitarse estas coproducciones. Como veremos a continuación, en lo que se refiere específicamente a las hispanoamericanas, los géneros populares que presentaban la mayoría de estas películas empezaron a despreciarse por parte de los poderes gubernamentales. Por el contrario, algunas de las propuestas que el Nuevo Cine Español había puesto sobre el escenario fílmico se fortalecieron en el nuevo escenario político puesto que encontraron no sólo el aliento, sino la legitimidad y el respaldo institucional definitivos en el contexto post-dictatorial (Aragüez, 2007). La cuestión alcanzará una importancia fundamental porque en correspondencia con estas transformaciones se modificará la relación entre los públicos y el cine. Además, desde instancias políticas se hará entonces un intento contundente por situar el cine español en la palestra internacional. Para ello ya no se apelará tanto a una circulación de cine popular por mercados tenidos por culturalmente similares gracias a la lengua común, sino a la presencia en festivales europeos, donde el prestigio y la legitimación se gana a través de otro tipo de valores. Esto afectará a qué y cómo se produce, así como al modo en que se difunde y a la importancia que se dará a la presencia del cine español los circuitos internacionales de los grandes festivales y premios.

3.3. Tras la dictadura; la reforma nacional y el impulso internacionalizador.

Muerto el dictador, a finales del año 1975 comienza una etapa en la que se hará un uso del cine como herramienta para recuperar y resocializar las audiencias en un sentido diferente del que había cultivado el Franquismo. La cuestión se hace todavía más patente una vez transcurridos los primeros años de la Transición, cuando en 1982 llega al poder el gobierno socialista. Se emprende entonces una restauración de la industria cinematográfica española en todos sus frentes que afectará tanto al ámbito de la realización, como a la producción y a la comercialización. Será en esa etapa cuando se establezcan las estructuras básicas que regularán en España la relación entre Estado y cinematografía y que determinan las condiciones más generales con las que se realizaran las coproducciones hispanoamericanas que han llegado hasta la actualidad. Por tanto, en este sentido cabe incidir en que gran parte de las dinámicas de funcionamiento generadas a lo largo de la década de los ochenta en el país continúan funcionando a día de hoy a pesar de los vaivenes y cambios de perspectiva de las políticas concretas que los diferentes partidos en el gobierno y grupos de presión establecen sobre su actividad interna en cada momento específico.

Para comenzar, durante la década de los ochenta se reorganizará el sector a nivel nacional a través de la creación de nuevos organismos de regulación, control y apoyo. A continuación, se actuará sobre la esfera internacional al impulsarse la vinculación de España a organismos que se despliegan en dos direcciones; hacia Europa y hacia América Latina. En este sentido, lo ocurrido con el sector cinematográfico responde a la nueva posición del país en el mapa de relaciones internacionales. Si bien es cierto que se habían abierto las puertas de las fronteras nacionales durante el último periodo de la dictadura, lo que ocurrirá a lo largo de la década de los ochenta tendrá una naturaleza a todas luces distinta. En este momento, España se situará en una nueva ubicación geopolítica en la que lo acontecido no podrá ser pensado únicamente como un fenómeno de política

nacional. La proyección exterior empieza a considerarse una cuestión de primer orden para la agenda política y económica. Fruto de este interés, España se irá incorporando a las grandes organizaciones internacionales de las que desde entonces forma parte, -partiendo por la CEE (Comunidad Económica Europea) en 1986-.

En el aspecto cinematográfico, en la base de estas transformaciones hay que situar a la creación del ICAA en el mismo año 1986. Será el organismo vertebral que canalizará los cambios que habrán de producirse en el sector cinematográfico a partir de entonces, convirtiéndose en el órgano central, dentro del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, para la regulación del cine nacional y su proyección exterior. En términos generales, su misión es fortalecer el mercado interior y, en general, el conjunto de la industria audiovisual española. Más concretamente, entre sus competencias está el legislar y el generar políticas de apoyo, ofreciendo premios, convenios y ayudas al cine español. Paralelamente, de cara al fomento de la cinematografía española en el exterior, su actividad principal consiste en mantener relaciones con otros organismos e instituciones de diferentes países. En esta línea, entre las tareas que ejerce está tanto la de impulsar la participación de películas españolas en festivales, como la de representar a este país en organismos y foros internacionales dedicados al cine y al audiovisual.

A finales de la década de los ochenta, concretamente en el año 1988, también se creó la Agencia Española de Cooperación Exterior para el Desarrollo (AECID). Esta institución, aunque no está dedicada específicamente al cine y al audiovisual, tendrá importantes consecuencias sobre la internacionalización de este sector. Adscrita al Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación a través de la Secretaría de Estado para la Cooperación Internacional (SECI)²², se trata de una agencia que funciona tanto a través de sus propios recursos, como mediante la colaboración con otras entidades nacionales o internacionales. Como órgano

²² Con el Real Decreto 1485/1985 del 28 de agosto se había creado la Secretaría de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica. Posteriormente, a través del Real Decreto 1527/1988, del 11 de noviembre se reestructura este organismo debido a “la creciente exigencia de los objetivos marcados por la propia política española de cooperación, y, en especial, a fin de potenciar la cooperación iberoamericana”, tal y como reza el texto de este Decreto (BOE Núm. 307 del 23/12/1988).

gestor de la política española de cooperación para el desarrollo, nació fruto de una maniobra que responde al cambio de estatus de España que se produjo a principios de esa misma década cuando pasó de ser un país eminentemente receptor de ayudas al desarrollo a ser un proveedor de éstas.

Iberoamérica es una más de las zonas prioritarias en la acción exterior de este organismo. De hecho, América Latina concentra gran parte de la ayuda bilateral española. Por ejemplo, el año 2006, Iberoamérica captó el 37,5 % de estos fondos (Xalma, 2007). Además, la política de la AECID diferencia con claridad la cooperación con esta región de la que hay con el mundo árabe o mediterráneo y los países en desarrollo. Al contrario de lo que ocurre con estos territorios, la relación que se establece con Iberoamérica tiene la pretensión de mostrarse como muy paritaria. Por ello, en los documentos generados por la Agencia se insiste una y otra vez en esta cuestión con el uso de términos como “intercambio”, “encuentro”, “diálogo” y “vehículo de conocimiento y de enriquecimiento mutuo” al tratar de definir el carácter de la misma. De este modo, la AECID pretende mantener respecto a esta región una posición que se balancea entre lo que sería propiamente la ayuda para la cooperación y el desarrollo y lo que la misma institución define como la “promoción cultural”²³.

La cuestión no es en absoluto excepcional. En un marco que excede, aunque comprende, a la industria cinematográfica, los discursos de proximidad entre España y América Latina son comunes a las principales instituciones, organismos y programas que trabajan con la región, así como a la legislación que regula estas relaciones. Existen numerosos ejemplos provenientes de diferentes fuentes que se podrían traer aquí a colación para ejemplificar los discursos igualitaristas que plantean los vínculos regionales como un intercambio. Uno de ellos es que ofrecieron los políticos Luís Yáñez-Barnuevo y Pascual Maragall en el 2º *Encuentro: La nueva Europa y el futuro de América Latina*:

²³ Ver en la propia Web de la Agencia (AECID).

“Europa cuenta con la experiencia en la organización democrática de la vida política, en la gestión y mejora de las grandes aglomeraciones urbanas que, como Barcelona, están dotadas de toda una serie de servicios, cuya complejidad sólo está justificada por su eficacia. Desde Europa se puede ofrecer también tecnología e investigación científica, ayuda financiera e incluso colaboración en temas tan preocupantes como la lucha contra el narcotráfico o la defensa del medio ambiente. América Latina cuenta con sus recursos naturales, su elevado nivel de cualificación personal, su ubicación estratégica entre los dos océanos, que es a su vez un puente entre las áreas más desarrolladas del mundo”

(Yáñez-Barnuevo y Maragall, 1991: 6).

Si bien de un modo muy distinto que durante el Franquismo, el mito de la hispanidad seguirá estando muy arraigado en las décadas posteriores a la dictadura y hasta hoy. En este sentido, aunque se actualiza como concepto a través del cual construir alianzas, no hay que olvidar que España sigue situándose en una posición preeminente. A pesar de ello, a nivel superficial, estas asimetrías aparentan desdibujarse cuando la idea de la hispanidad opera como aglutinadora en Hispanoamérica frente a lo que se perciben como otros problemas de mayor gravedad (como en el caso del cine puede ser la hegemonía de Hollywood a nivel mundial).

En Hispanoamérica es evidente que este revestimiento igualitario facilita, por un lado, el trato interregional. Por otro lado, permite encajar mejor las relaciones de la región en el proyecto poscolonial europeo. En este sentido, hay que atender al modo en qué la supuesta horizontalidad en la relación entre los diferentes países de Hispanoamérica le otorga autoridad a España, como socio europeo, para que rentabilice en Europa sus relaciones privilegiadas con América Latina sin la tacha de persistir en lógicas coloniales. En la línea de esta afirmación, Teresa Hoefert de Turégano pone de relieve el uso mercadotécnico de la idea de ‘latinoamericanidad’ en Europa y el espacio global en general vinculándola a lo que ella se refiere como

“[...] an egalitarian fashion” (Hoefert de Turégano, 2004: 15). Es imprescindible tomar en consideración el papel orquestador que España juega para que así sea.

De acuerdo con este papel, además de fomentar la relación hispanoamericana en los términos expuestos, en lo que se refiere al cine, la española AECID realiza toda una serie de actividades para la promoción del cine español en el exterior en las que, por supuesto, se incluyen a las coproducciones hispanoamericanas a razón de su doble nacionalidad. Entre ellas destacan la recogida y archivo de fondos filmicos, la colaboración con festivales y el Programa “Cine Español para el Exterior”. Este programa consiste en la adquisición de derechos de exhibición de películas - ya sea de nueva producción y poco comerciales o de realizaciones que tengan especial demanda por parte de los espectadores- para ser mostradas en los Centros Culturales, Departamentos de Español de Universidades extranjeras e Institutos Cervantes²⁴.

Los organismos hasta ahora referidos parten del nivel nacional aunque algunas de sus actuaciones se dirigen a mediar en las relaciones con otros países y a la promoción internacional del cine español. Pero, en el mismo periodo en que estos organismos comenzaban a tomar forma y el país lograba ingresar en Europa, se crearon también organizaciones y se pusieron en marcha iniciativas internacionales destinadas a anclar y fortalecer los vínculos regionales. Entre las segundas cabe mencionar de nuevo por su estrecha relación con el tema que nos ocupa al Programa Ibermedia que, hasta el momento, ha sido la que ha tenido unas repercusiones más amplias. A su vez, entre las organizaciones destaca, en primer lugar, la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI). En la línea de lo que había pretendido hacer años atrás la antigua UCHA, fue creada en 1988 para gestionar los intercambios y la colaboración multilateral en materia cinematográfica en la región y en la actualidad sus miembros son Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, España, México,

²⁴ Los diversos centros del Instituto Cervantes ubicados en multitud de países funcionan como una importante plataforma para la promoción internacional del cine español. Con este fin, el ICAA ha firmado diversos acuerdos con esta institución para el uso de algunas de las películas del archivo de la Filmoteca Española o como el Convenio con el Instituto la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España para promocionar los Premios Goya en el exterior, a través de la red de centros de este Instituto.

Perú, Portugal, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela.

Desde esta Conferencia se alentó el establecimiento del Convenio de Integración de la Cinematografía Iberoamericana (firmado en Caracas en el 11 de octubre del 1989 y posteriormente ratificado por España en 1992). Se trata de un acuerdo trascendental en relación al tema de estudio de esta investigación puesto que su objeto era favorecer a las coproducciones para actuar, a través de esta medida, en dos sentidos: en el fortalecimiento de la industria cinematográfica y en la protección el patrimonio cultural de las partes que de él participan. Por este motivo el texto incidía en que las coproducciones habían de realizarse sobre la base de una verdadera colaboración técnica y artística entre las partes, no sólo por razones financieras.

Tras el Convenio de Integración de la Cinematografía Iberoamericana se firmaron otros acuerdos destinados, específicamente, a impulsar las coproducciones de la región. Por ejemplo, en 1989 se aprobó el Acuerdo Latinoamericano para la Coproducción Cinematográfica. A través de él se homologaban las obras audiovisuales realizadas en coproducción entre los países firmantes. Convenios como éste han facilitado la proliferación de acuerdos bilaterales que actúan como instrumentos jurídicos muy concretos destinados particularmente a regular cuestiones relativas a la doble nacionalidad de estas películas y que se sitúan por encima de las disposiciones locales. En ellos, además de declarar que estas películas serán consideradas como nacionales en ambos países y comprometerse a que se puedan beneficiar de las ventajas que esto pueda comportarles en los dos territorios, generalmente suele regularse la circulación de personal y materiales, así como su comercialización dependiendo de las aportaciones de cada una de las partes. Por otra parte, en estos textos se dirimen cuestiones muy concretas como por ejemplo las relativas a la publicidad o a la ubicación de los estudios de rodaje o laboratorios²⁵.

²⁵ Un excelente compendio de acuerdos y convenios de coproducción hispano-extranjeros nos lo ofrece José Antonio Suárez Lozano (Suárez, 2000).

En segundo lugar, también es imprescindible señalar entre las organizaciones internacionales que actúan en la región a las Cumbres Iberoamericanas de Jefes de Estado y de Gobierno. Sus competencias extralimitan por mucho el campo del cine que, no obstante, se ve muy afectado por algunos de los aspectos que en ellas se resuelven. Estas conferencias comenzaron en 1991 en la ciudad mexicana de Guadalajara a instancias de la AECID y las organizaciones homólogas de los otros estados iberoamericanos. Su función es la de gestionar intereses políticos y económicos de la región. Sin embargo, se ha señalado cómo la vertiente política se sitúa en la actualidad en una posición muy dependiente de la financiera (Ayuso, 2001).

Desde el discurso igualitarista sobre las relaciones interregionales que ya ha sido referido, la organización de estas Cumbres se define sobre el papel como horizontal. En teoría es preciso consensuar las decisiones relativas al desarrollo entre los países donantes y los que vayan a ser los receptores de la ayuda. Con ello se debería impedir que, en la práctica, se ligaran las ayudas a recursos que acaban favoreciendo más a quien la dona que a quien se supone que ha de recibirla. No obstante, a pesar de las buenas intenciones que pretende poner de manifiesto el discurso de la protección de la diversidad, omnipresente en las declaraciones surgidas de este foro, estos encuentros han servido fundamentalmente para la ampliación de los mercados al espectro regional de algunos sectores que están en manos privadas, mayoritariamente de origen español, como las telecomunicaciones o la banca. Así lo criticó el Comité de Ayuda al Desarrollo (CAD), una organización multilateral dependiente de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE) que se dedica al seguimiento y la evaluación de las políticas de desarrollo de los países que lo integran (Alemania, Australia, Austria, Bélgica, Canadá, Dinamarca, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Grecia, Holanda, Hungría, Irlanda, Italia, Japón, Luxemburgo, Noruega, Nueva Zelanda, Polonia, Portugal, Suecia, Suiza, Reino Unido y la Comisión Europea). En el examen del año 2000 este organismo denunciaba la alta condicionalidad de las ayudas al uso de créditos (créditos FADO o microcréditos) o a la entrega de fondos ligados a la adquisición de bienes y servicios españoles

(Development Cooperation Report, 2000)²⁶. El mismo examen determina además que, en términos generales, se dedica poca ayuda a los sectores sociales básicos en comparación a lo que se destina a la difusión del patrimonio y la cultura española. Se trata, por tanto, de actuaciones que aportan legitimidad social y visibilidad a la intervención española en América Latina, pero que, a juzgar por los datos expuestos arriba, está lejos de ser desinteresadas.

Vinculada a esta cuestión hay que considerar que la mayoría de los programas aprobados hasta la fecha han sido financiados prioritariamente por España. Ilustrativamente, Ibermedia es uno de los que se han puesto en funcionamiento a propuesta de estas Cumbres y que es mantenido, de forma preeminente por fondos españoles. Lo que ocurre es similar al patrocinio de Euroimages por parte de Francia, que si en el año 2001 contaba con veinticinco países miembros la mitad de sus provisiones eran galas. Además, este país era también el coproductor de la mitad de los proyectos que se financiaban. En las siguientes tablas se pueden observar algunos datos que ilustran el caso de Ibermedia. En la Tabla 3.a se recoge como la aportación española al Fondo de este Programa supera, con mucho, a la del resto de países. En la Tabla 3.b. se muestra gráficamente como la mayoría de las ayudas de dicho Programa también recaen en filmes o profesionales (en el caso de las ayudas a la formación) de este país:

²⁶ Al respecto de esta cuestión ver también González y Larrú (2004).

Tabla 3.a. Aportación al Fondo Financiero del Programa Ibermedia del año 2007 (primera y segunda convocatoria):

País	Aporte
España	3.075.000 U.S.D
Brasil	628.561 U.S.D
Venezuela	450.000 U.S.D
Argentina	400.000 U.S.D
Portugal	300.000 U.S.D
México	250.000 U.S.D
Colombia	150.000 U.S.D
Chile	150.000 U.S.D
Panamá	100.000 U.S.D
Perú	100.000 U.S.D
Cuba	100.000 U.S.D
P. Rico	100.000 U.S.D
Uruguay	100.000 U.S.D
Bolivia	0 U.S.D
Total	5.879.858 U.S.D

* Fuente: Secretaria General Iberoamericana (2007).

Tabla 3.b. Aportación de IBERMEDIA a países iberoamericanos entre los años 2000 y 2004:

	Coproducción	Distribución y Promoción	Desarrollo	Formación	Total
España	3.095.000	408.000	212.000	174.300	3.889.000
Brasil	2.055.000	48.000	110.000	71.669	2.284.669
Argentina	1.715.000	---	105.000	12.220	1.832.220
México	1.412.000	160.000	44.000	63.700	1.679.700
Chile	1.085.000	44.218	30.000	38.739	1.197.957
Cuba	800.000	336.333	20.000	15.520	1.171.853
Venezuela	866.250	111.900	146.000	31.843	1.155.993
Uruguay	980.000	46.000	82.000	33.690	1.141.690
Colombia	780.000	25.000	126.000	56.036	987.036
Perú	705.000	29.750	70.000	14.300	819.050
Bolivia	735.000	---	49.533	8.850	773.383
Total	14.228.250	1.209.201	994.533	520.867	16.932.555

* Fuente: FNCL (2006).

La participación española en el Programa Ibermedia se hace a través del ICAA y la AECID. Ambos organismos colaboran a nivel técnico y financiero pero es el segundo el que hace la mayor aportación. No obstante, es difícil valorar con rigor y fundamento las consecuencias concretas y específicas de la preeminencia española sobre estos programas y no es el objeto principal de esta investigación. Sin embargo, resulta lícito, como mínimo, preguntarse por las relaciones entre las políticas impulsadas por estas Cumbres y las lógicas mercantiles, así como qué negociaciones en el campo discursivo se dirimen en estas batallas y a qué subjetividades representan. En cualquier caso, la sospecha lanzada sobre el funcionamiento estructural no significa que algunas de las iniciativas propuestas

desde estos foros no hayan abiertos posibilidades para desarrollar acciones bienintencionadas y favorables tanto al cine español como al de otros países de la región.

Capítulo 4. LA LEGISLACIÓN ESPAÑOLA, EL PAPEL FUNDAMENTAL DE LAS TELEVISIONES Y SU RELACIÓN SIMBIÓTICA CON EL CINE

La legislación española en materia cinematográfica es reflejo de las transformaciones del contexto socio-económico que se han ido produciendo en los últimos tiempos. Pero además ha sido promotora de cambios en el sector puesto que se trata del instrumento con el que los diferentes gobiernos han materializado sus distintas formas de plantear el lugar social del cine, así como qué cine debe ser apoyado, por qué medios y con qué fórmulas. Ambos aspectos serán descritos en este capítulo y se expondrá con especial atención la relación entre cine y televisión, ya que se trata de un tema del que se ha ocupado ampliamente la legislación española.

La intervención del medio televisivo sobre el cine ha modificado la forma de producir y se ha erigido en un sustento imprescindible para su mantenimiento. Esta participación se debe, en su mayor parte, a la obligación que tienen los canales de invertir en cine derivada de la transposición al marco español de varias normativas europeas. Una medida que tendrá trascendentales consecuencias sobre las coproducciones hispanoamericanas y que ha afectado especialmente a las televisiones privadas y algunas autonómicas puesto que TVE, como televisión pública y española, comenzó a funcionar como un sustento esencial del cine español en términos de financiación desde la Transición.

Pero hay un segundo aspecto relacionado con los vínculos entre cine y televisión que tendrá también importantes efectos sobre estas películas. Me refiero a la propagación de grandes grupos de comunicación españoles, primero a escala nacional y después también en Hispanoamérica. Así, algunas de estas empresas se han expandido hacia América Latina apropiándose de redes de producción e intercambio que afectan al cine hispanoamericano. La cuestión sugiere preguntas cuyas respuestas irán cristalizando a lo largo de esta investigación en torno a cuál

es el papel que juega la industria del cine en las relaciones interregionales que estos intereses empresariales definen.

4.1 El marco legislativo.

Al dejar atrás los años oscuros de la dictadura en España toda la legislación en materia cinematográfica se reformó para acoger a las nuevas instituciones y reorientar el sector. Para comprender el modo en que este proceso se desarrolló hay que comenzar evocando el papel esencial que jugó Pilar Miró cuando fue nombrada directora del ICAA durante el primer mandato del PSOE (cargo que desempeñó entre los años 1982 y 1985). Desde este puesto la realizadora se convirtió en el artífice del Decreto-Ley 3304/1983 de Protección a la Cinematografía Española, más conocido como 'Ley Miró' a pesar de tratarse de un decreto. Con él se proveyó al cine español de un amparo proteccionista a inspiración del modelo francés aunque en la práctica nunca llegó a implantarse algo del calibre de la legislación vecina. A través de este texto legal, además de regularse el ICAA, se establecían formalmente toda una serie de medidas encaminadas a renovar las estructuras que se habían heredado del Franquismo. Entre ellas es posible enumerar el establecimiento de acuerdos entre el sector cinematográfico y Televisión Española (TVE), la creación de salas X y el apoyo a nuevos realizadores, a películas infantiles y experimentales. Por otra parte, en la 'Ley Miró' se establecían cuotas de distribución y de pantalla mucho más imperativas en relación al apoyo al cine nacional que las que existían hasta ese momento. Según la nueva cuota de distribución, se podían llegar a conceder cuatro licencias de doblaje por película española dependiendo de su recaudación. En cuanto a la cuota de pantalla, se establecía la obligatoriedad de exhibir cuatrimestralmente una película española por cada tres extranjeras dobladas. Pero la piedra angular de este decreto fue la generación de un amplio sistema de subsidios a los proyectos de producción que se otorgaban *a priori*, antes de comenzar el rodaje. Para gestionarlos se creó un Fondo de Protección que podía

llegar a financiar un 50% de las producciones, previa valoración de la Subcomisión de Valoración Técnica que seleccionaba los proyectos a financiar.

La Ley protagonizó una calurosa polémica. Por un lado, recibió críticas de los sectores más conservadores que consideraban que el intervencionismo estatal por el que se decantaba no ayudaba a solidificar el tejido industrial del sector. Eran voces que surgían desde una concepción mercantilista que querían distanciarse de la radicalidad con la que en el Decreto se calificaba al cine de ‘excepcionalidad cultural’. Desde esta perspectiva también se consideraba que las decisiones acerca de qué proyecto aprobar eran partidistas. Por otro lado, los grupos más cercanos al PSOE, en contraposición, esgrimían que el cine español que se estaba produciendo a partir de las nuevas políticas elevaba el nivel de calidad de la cinematografía nacional. Los reconocimientos obtenidos en circuitos internacionales y en los grandes festivales de este periodo consolidaban esta idea. Sin embargo, más allá del ambiente cinéfilo especializado, el escaso número de espectadores que acudía a ver la mayoría de estos filmes en salas no ayudaba a defender los argumentos de los socialistas sin menospreciar a los públicos. No obstante, en relación con esta cuestión cabe matizar que, ciertamente, algunas películas hijas de dicha política si fueron capaces de arrastrar a una buena cantidad de espectadores a las salas, como por ejemplo los trabajos de Mario Camus *La colmena* (1982) y *Los santos inocentes* (1984)²⁷. Con todo, es difícil cuantificar en qué medida el desinterés de los públicos que se produjo en términos generales fue consecuencia de estas políticas puesto que hay diversos factores que pudieron influir en la situación. Entre ellos destaca la introducción masiva del video doméstico que se produjo en ese mismo periodo.

Como ocurre con cualquier legislación, lo ideológico que hay tras la Ley Miró impulsaba no sólo determinado modelo industrial, si no también estético. Se favoreció, muy particularmente, un cine orientado a la consagración de la figura del autor, en contra de un cine de géneros populares cuyo aroma se identificaba con aquello que se quería dejar atrás. En correspondencia, trató de incentivarse –

²⁷ El Ministerio en su Base de Datos de Películas Calificadas contabilizó 1.493.139 y 2.033.304 espectadores para estos filmes respectivamente (MCU/ICAA).

sin demasiado éxito popular- la idea de que había que ‘actualizar’ y ‘modernizar’ la producción filmica alejándose de los géneros impulsados desde el poder en las décadas anteriores para, con ello, hacer posible la incorporación de la cinematografía nacional al escenario internacional. En este punto la opinión de los historiadores difiere. John Hopewell, por ejemplo, denuncia que lo que se dejó de lado a costa de estandarizar la propuesta del Nuevo Cine Español surgida en la mitad de la dictadura y enfocada entonces a la búsqueda de un “look de calidad europea” trabó la proliferación de un cine más diverso y más arriesgado (Hopewell, 1989; Zunzunegui, 2005). Otros, como Isolina Ballesteros, consideran que la opción desarrollada hizo posible una amplia recuperación de la línea de oposición crítica de un cierto tipo de cine muy atento a la realidad socio-política que había logrado abrir algunos surcos en el paisaje sembrado de folklore y nacionalismo español del último Franquismo (Ballesteros, 2001).

Es posible pensar que los incentivos al cine de autor iniciados a principios de la década de los ochenta fueron uno de los factores que eclipsaron también a las coproducciones hispanoamericanas que, generalmente, habían bebido de los géneros populares. Sin duda estas películas descendieron en número después de que se aprobara la nueva legislación respecto a la cantidad de ellas que se realizaban años atrás. Para ejemplificarlo el MEC (Ministerio de Cultura de España) recoge que entre los años 1972 y 1982 fueron estrenadas en salas españolas cincuenta y tres coproducciones hispano-mexicanas. Entre los años 1983 y 1993 lo hicieron sólo dieciséis de estas películas (Base de Datos MCU).

Al margen de las filias y fobias que el modelo impulsado por la ‘Ley Miró’ generaba, y los géneros, tendencias y formas filmicas que quedaron excluidas al impulsarse determinado tipo de cine en detrimento de otros posibles, su reinado duró poco tiempo. Durante su propio periodo de desarrollo empezaron a surgir problemas: muchas películas no pudieron devolver los adelantos recibidos y muy pronto se produjo una descapitalización del Fondo de Protección. Además, eran pocas las fuentes de capital privado interesadas en invertir en el contexto de una

legislación que fomentaba la figura del director/productor más que la del productor/industrial.

Finalmente, el hecho de que la exhibición o la distribución no recibieran la misma atención por parte de la Ley que la producción descompensaba al sector. Así, elementos como los señalados precipitaron la flexibilización progresiva del proteccionismo que transpiraba la ‘Ley Miró’ en un proceso que comenzó a producirse ya durante el propio gobierno socialista en los años en que esta normativa se desarrolló. La tendencia desde entonces, muy acentuada años más tarde cuando el PP llegó al gobierno, ha sido la de menguar la responsabilidad del Estado sobre el sector para dejar, cada vez más, la política cultural cinematográfica en manos del mercado, lo que ha comportado otras graves problemáticas para la cinematografía española.

A nivel legislativo el cambio de dirección se hizo totalmente patente y explícito por primera vez cuando se aprobó la Ley 17/1994 del 8 de junio de Protección y Fomento de la Cinematografía, conocida como ‘Ley Alborch’²⁸. El texto de esta Ley anunciaba la desregularización que se proyectaba desarrollar en los años posteriores. En la ‘exposición de motivos’ del texto se afirma que, a partir de entonces, el Estado renunciará a algunas medidas interventoras. La fórmula se plantea con el objetivo de salvar una crisis que se achaca a las transformaciones que comienzan a afectar al campo del audiovisual – particularmente cambios tecnológicos y nuevas formas de consumo- a las que se considera que el cine todavía no se ha adaptado. Responde, por tanto, a la percepción de que los cambios que han devenido en la organización y en la estructura financiera del sector, así como en la relación de éste con la sociedad, precisan ajustes legislativos que actuen en consonancia.

Para ello, se contempla que la reducción de la intervención estatal ha de suplirse con el fomento de la inversión privada y a través de ayudas e incentivos a la

²⁸ La Ley se creó en el periodo en que esta ministra socialista, Carmen Alborch, ocupaba el Ministerio de Cultura y que se extendió entre los años 1993 y 1996.

producción y a la coproducción de obras cinematográficas entre productores independientes y televisiones tanto públicas como privadas. Se anuncia con ello la entrada en escena de actores que serán desde entonces vertebrales para la política cinematográfica española. Me refiero a las inversiones privadas y, en concreto, a la intervención de los canales de televisión. Algo que, si bien ya se venía produciendo en el caso de la televisión pública, no había ocurrido hasta entonces con las privadas. En otro orden de cosas, esta Ley aboga por adaptar paulatinamente la legislación cinematográfica española a la de otros países miembros de la Unión Europea a través de la transposición al marco nacional de las normativas transnacionales generadas en este foro regional, aspecto que se implementará en los años inmediatamente posteriores. Además, la perentoria necesidad de poner en marcha la ley también tiene que ver con la entrada en vigor de los acuerdos del GATT (*General Agreement on Tariffs and Trade*), que por primera vez desde su creación incorporaron entonces en su agenda lo relativo al intercambio transnacional de productos inmateriales de los que forman parte las industrias culturales y, entre ellas, el cine. Esto abrió una pugna entre las posiciones estadounidense y europeas en la que España tomó parte. Tal y como afirmaba Mattelart la primera de estas posturas:

“[...] al subrayar la necesidad de aplicar al sector audiovisual las normas generales de la liberalización del comercio internacional de todos los bienes y servicios, planteó la de eliminar los diferentes dispositivos que Europa y cada uno de los países europeos habían establecido con el fin de preservar un espacio audiovisual propio. En esta perspectiva, medidas como los fondos de apoyo al cine, a nivel nacional y al de la Unión, o el establecimiento de cuotas respecto a la emisión por la televisión de ficciones de origen europeo o nacional, están condenadas a una futura desaparición, y esto en nombre de la libre competencia en un mercado libre”.

(Mattelart, 1995)

Desde Europa, pero sobre todo desde Francia, se peleaba por integrar en dichos acuerdos la clausula de excepción cultural. Con todo en España se optó por dar un giro con la nueva legislación fortaleciendo al sector cinematográfico a nivel competitivo pero rebajando las medidas proteccionistas directas. Es decir, que la 'Ley Alborch' aflojaba los cabos del proteccionismo sin desanudarlos del todo.

Pero cuando el Partido Popular (PP) llega al poder suelta amarras y, bajo su mandato, el timón vira con mucha más intensidad hacia el fomento de la participación privada sobre el sector con todas sus consecuencias. A partir de 1996, con Miguel Ángel Cortes al frente de la Secretaria de Estado de Cultura y José María Otero como encargado del ICAA, dejan definitivamente de privilegiarse los subsidios avanzados que habían sido la piedra angular del apoyo a la producción que brindaba la Ley Miró y se acentúan los incentivos a los resultados comerciales de los filmes. Durante el gobierno de los populares se aprueba la Ley 50/1998 de 30 de diciembre, de Medidas Fiscales, Administrativas y del Orden Social. En ella se regulan aspectos como elevar las desgravaciones a las empresas de producción hasta un 20%. Por otra parte, se crea la figura del coproductor financiero a partir de una demanda promulgada por la FAPAE (Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles) con el fin de motivar a la inversión privada. Según esta figura, mientras que el productor es el sujeto que tiene la iniciativa de la obra y la titularidad de los derechos de reproducción, distribución y exhibición, el coproductor financiero es la entidad que participa en la producción de películas mediante la aportación de recursos financieros y tiene derecho a participar de los ingresos que se deriven de la explotación de las películas²⁹.

Los mismos derroteros siguió la legislación general que se aprobó dentro de este periodo de gobierno del PP cuando Pilar del Castillo ocupaba el Ministerio de Cultura mediante la Ley 15/2001 del 9 de julio de Fomento y Promoción de la

²⁹ La cuantía de estas aportaciones no debe ser inferior al 10% ni superior al 25% del coste total de la producción. Cuando se aprobó esta figura se consideró que podía ser una buena forma de fomento. Sin embargo, en su primera puesta en práctica no resultó tan atractiva como se había previsto puesto que las ventajas fiscales que finalmente tuvo el coproductor financiero no fueron tantas como en un inicio se habían anunciado y el trato fiscal especial que propugnaba la FAPAE (15%), se vio muy reducido (5%) (Cerdán y Pena; 2005).

Cinematografía y del Sector Audiovisual. Esta regulación estuvo en vigor hasta que en el 2007 se aprobó la ‘Nueva Ley del cine’ a la que me referiré más adelante y que cierra el marco temporal que abarca esta investigación³⁰. Centrándonos de momento en la legislación general del 2001, en ella se hicieron dos transformaciones, presentes en el título del texto legal, que reflejan cambios importantes respecto a la regulación general anterior.

En primer lugar, se produce una ampliación de las competencias de la legislación cinematográfica al ‘sector audiovisual’, algo que parecía inevitable teniendo en cuenta las nuevas dinámicas de funcionamiento de la industria. De hecho, ya cuando fue creado el ICAA se incluyó el término ‘Audiovisuales’, aunque esa parte del nombre de la institución no se desarrolló a nivel de contenido durante todos estos años. En la legislación general el cambio a esta terminología más abarcadora se produce fundamentalmente para estar en consonancia con los nuevos hábitos de producción y consumo, modificados por las facilidades para traspasar contenidos de unos medios a otros que facilitan las tecnologías digitales. Por otra parte, -y con toda probabilidad esta es la razón fundamental que justifica la aparición de las palabras ‘sector audiovisual’ en el título de la Ley-, la tendencia general en el sector es –como ya se ha mencionado- la de que intervengan empresas, como televisiones, que trabajan, asimismo, con productos audiovisuales de otra naturaleza. En España esta participación de las televisiones sobre la industria del cine será el aspecto más desarrollado tanto por parte de esta legislación como de la posterior.

En segundo lugar hay una modificación en el título del marco legislativo central que ha de regular la cinematografía española y que evidencia con claridad el carácter de las políticas establecidas por los conservadores en este momento. Al aprobarse la Ley 15/2001 se elimina el término ‘protección’, que aún contenía la ‘Ley Alborch’, y se mantiene sólo el de ‘fomento’. La omisión hace explícita la decisión de optar por medidas que reducen drásticamente la idea de que el Estado

³⁰ Cabe señalar que dentro de los márgenes de estas regulaciones nacionales la mayoría de Comunidades Autónomas han establecido su propio sistema de ayudas y promoción, complementando así a las establecidas por el gobierno central.

tiene que velar por la cinematografía. El cambio revela como el cine se concibe, prioritariamente, como un sector cuya comercialidad ha de resultar interesante para la inversión privada.

Las consecuencias de esta política sobre las producciones pequeñas o arriesgadas serán duras puesto que las dejarán relegadas a los cada vez más escasos recursos destinados a la protección y el fomento cinematográfico que seguirá administrando directamente el Estado. En este sentido se establecen algunos apoyos a la redacción de guiones, ayudas destinadas a los nuevos realizadores o para apoyar proyectos que entrañan un mayor riesgo artístico. A pesar de ello, al repasar las medidas por las que aboga esta legislación, es posible afirmar que la “[...] obligación de los poderes públicos de velar por la conservación de las obras cinematográficas y audiovisuales y crear cauces e incentivos para que su desarrollo sea posible” de la que habla el texto de la Ley del 2001 (BOE, 2001: 24904) es un aspecto mucho menos cuidado que en las legislaciones anteriores. Con ello “[...] los principios de libertad de expresión, pluralismo, protección de los autores y sus obras, promoción de la diversidad cultural y lingüística, protección de los menores y de la dignidad humana y protección de los consumidores” (BOE, 2001: 24904) quedan en la práctica en entredicho.

Ejemplo de ello es lo proyectado en esta Ley respecto a las cuotas de pantalla. La legislación anterior establecía la obligación de programar al cabo del año al menos un día de obras cinematográficas de los Estados miembros de la Unión Europea en versión original o dobladas por cada tres días de exhibición de películas de otros países dobladas a cualquiera de las lenguas oficiales del Estado. El marco jurídico aprobado en el 2001, en cambio, determina la proyección de un día de obra cinematográfica comunitaria por cada cuatro días de exhibición de películas de terceros países. De hecho, la ‘Ley del Castillo’ llega incluso a anunciar en una disposición adicional la posible eliminación de la cuota de pantalla en un periodo de cinco años (BOE 2001: 24908), una medida que nunca se llevó a cabo al presentarle una firme oposición una parte importante del sector.

Otra consecuencia de estas políticas es que la comercialidad de los filmes se convierte en la pértiga que determina qué productores pueden obtener ayudas para realizar un nuevo trabajo. Las subvenciones estatales son entregadas *a posteriori*, una vez rodada la película y según su funcionamiento en las taquillas. Esto supone que las productoras han de tener de antemano solvencia suficiente para afrontar los gastos que supone el rodar una película o pedir un crédito para realizarla. Por supuesto, esta actuación favorece únicamente a las empresas grandes, más aún cuando se produce una tendencia general a aumentar los presupuestos destinados a la promoción y publicidad de las películas. Para las pequeñas productoras, en cambio, resulta arduo hacerse un hueco en un escenario fuertemente asido por distribuidores y exhibidores que controlan, no sólo los productos más comerciales, sino también las vías y redes de comercialización. Las más modestas han de resistir además la presión financiera que supone que el sector de la distribución precise una cantidad de títulos y copias grande y constante debido a la considerable rapidez con que las películas van pasando por las diferentes ventanas de exhibición. A su vez, la cuestión obliga a estas empresas a contar con un engranaje administrativo capaz de maximizar los ingresos en esas otras ventanas audiovisuales. En este marco la dura situación a la que se tuvieron que adaptar las productoras significó que muchas de ellas no lograron sobrevivir. Por otro lado, la legislación tuvo repercusiones negativas sobre trabajos aventurados y que no se preveían rentables a nivel comercial.

Así, del mismo modo que la 'Ley Miró' impulsó un determinado tipo de cine, relegando otros posibles, las legislaciones del cine que se han desarrollado con posterioridad también han alentado determinados modelos estéticos. El que se generó durante el gobierno del Partido Popular premió a realizadores cuyos trabajos lograban éxitos muy taquilleros desde Santiago Segura a Pedro Almodóvar o Alejandro Almenábar, por hablar de tres casos conocidos.

Durante el tiempo en que ha tenido vigencia la legislación del 2001, y en lo que se refiere a las coproducciones en particular, ha sido aprobado el Real Decreto 526/2002. Con él se estableció una nueva regulación de las medidas de fomento y

promoción de la cinematografía y de la realización de estas películas³¹ que está en sintonía con el espíritu del marco legislativo general. Por un lado, buena parte del texto se centra en regular aspectos relacionados con la cooperación de la industria televisiva y cinematográfica. Por otro lado, se ocupa de cómo dar impulso las coproducciones a través de incentivos para que las empresas inviertan en este tipo de películas. Además el Decreto establece, en relación a la promoción, que el ICAA podrá otorgar ayudas a la participación y promoción en festivales cinematográficos de 'Clase A'. Esto responde a que la promoción de cine español en estos eventos ya despuntaba como una fórmula central.

Finalmente, unos años después del cambio de gobierno que llevó de nuevo a los socialistas al poder en el año 2004 se aprobó la 'Ley 55/2007, del Cine' (publicada en el BOE del 28 de diciembre del 2007). En este caso la polémica se sirvió ya antes de su aprobación. Cuando la ministra Carmen Calvo presentó el anteproyecto de la Ley no se habían realizado previamente reuniones con los distintos grupos profesionales afectados, lo que suscitó un súbito y encarnizado debate. Los puntos más conflictivos de las discusiones giraron en torno a los mismos aspectos que habían despuntado en legislaciones anteriores: la inversión de las televisiones en producción cinematográfica, las cuotas de pantalla y las desgravaciones fiscales. Respecto al primero de ellos el gran escollo presentado por las televisiones al anteproyecto fue el incremento en su obligación de invertir en cine español y europeo. En la nueva legislación ésta aumentaba un punto respecto al 5% de sus ingresos brutos anuales, cifra que ya destinaban a este fin desde que en 1999 se adaptara mediante la Ley 22/1999 del 7 de junio lo dispuesto en las normativas europeas al marco español.

Aunque volveré sobre esta transposición de las disposiciones europeas en materia televisiva en el último apartado de este capítulo, resulta ahora necesario abrir un breve paréntesis antes de continuar con la Nueva Ley del Cine del 2007 con el objeto de explicar, en líneas generales, cómo ha sido la implementación de estas normativas europeas por parte de los canales españoles. En este sentido cabe

³¹ Sobre este texto posteriormente se han aplicado diversas implementaciones, actualizaciones y modificaciones.

señalar que en sus primeras aplicaciones la obligación de invertir en cine recibió una indignada respuesta por casi todos los canales y, especialmente, por parte de Tele 5. La única cadena que se podría considerar que desde el inicio había adquirido un cierto compromiso con el cine español había sido Canal+. Los otros canales privados estatales se mostraron poco interesados en una inversión que, en principio, parecía comportar pocos beneficios económicos, al menos a corto plazo. Por ello optaron por sortear la medida dedicando el dinero a la producción de series o Tv Movies. Para hacerlo las cadenas se acogieron al hecho de que la Directiva Europea de Televisión sin Fronteras utiliza el concepto de ‘producción audiovisual’ (y no específicamente ‘cine’), cuya amplitud permite invertir en este tipo de producciones que resultan más rentables debido a las ventajas derivadas de la serialidad, reemisiones, etc.

Con el tiempo las televisiones han sabido encontrar mayores beneficios de los ajustes legislativos que les obligan a gastar en cine, aunque sigue resultando una cuestión conflictiva y no siempre de su agrado. Pero para empezar, con él consiguen contenidos para cubrir unas parrillas de programación en las que la oferta cinematográfica supone una pieza clave en términos estratégicos y de prestigio. En este sentido, el cine refuerza su imagen de exclusividad (Bustamante y Álvarez Monzoncillo, 1999). Por otra parte, los costes de la publicidad de las películas que producen, tratándose de un producto del propio canal, les resultan más baratos.

Desde un primer momento los productores independientes habían exigido que se establecieran cuotas de inversión para las televisiones amparándose en el argumento de que éstas tienen la titularidad de una concesión privada del espacio radioeléctrico de titularidad pública. Entre los propios canales también ha habido desacuerdos en relación a este particular. Por ejemplo, algunas cadenas privadas, a las que se sumaron el Partido Popular y CIU (Convergencia i Unió), defendían que la televisión pública, en función de este carácter, tenía que invertir más recursos que las privadas en cinematografía.

Regresando a la ‘Nueva ley del cine’, hay que tener en cuenta que, habiéndose fortalecido durante los años precedentes el papel que las televisiones juegan como inversoras fundamentales para el cine español, se comprende el interés del gobierno por tratar de alcanzar el consenso con ellas para la aprobación de la Nueva Ley. De hecho, finalmente, las empresas televisivas lograron que se doblegara la posición estatal y se mantuviera el porcentaje que ya dedicaban al cine.

En relación a las cuotas de pantalla y a las desgravaciones fiscales, cuando éstas se pusieron en la mesa de debate, desde las posiciones más derechistas se demandó la promoción de compensaciones a los exhibidores. Su petición se alineaba con la posición de la asociación de exhibidores FECE (Federación de Cines de Exhibidores Españoles), ligada a las grandes distribuidoras globales y planteaban en nombre del ‘libre mercado’ la eliminación de la cuota del 25% para películas españolas o europeas que incluía el texto preliminar de la nueva ley y que al final se mantuvo en el texto definitivo. Desde la postura contraria, los realizadores se declararon a favor de mantener esta medida esgrimiendo que de no cumplirse el único beneficiario sería el cine norteamericano más comercial. En palabras de David Trueba, que actuó como representante de los directores en una comparecencia pública, eliminarlas sería “[...] algo así como dar árnica al dragón contra el que se quiere armar a San Jorge” (Vallín, 2007: 34).

Transcurridas las negociaciones, el gobierno también concedió desgravaciones fiscales (de hasta un 18% de su inversión económica) a los productores, así como a los inversores o coproductores financieros y a las propias televisiones. A los técnicos, por su parte, se les aseguró, de acuerdo con lo que pedían, que ninguna productora que mantuviera deudas con los trabajadores podría beneficiarse de ayudas o subvenciones, puesto que hasta ahora solamente se les pedía que no tuvieran adeudos con Hacienda o con la Seguridad Social.

Haciendo balance de la nueva legislación, podemos afirmar que, a pesar del ruido que provocó y los cambios que impuso a través de las medidas descritas en los párrafos precedentes, las cuestiones de fondo no se diferencian en exceso de lo que ya se había impuesto con el marco legal anterior: las subvenciones siguen otorgándose mayoritariamente según los resultados en taquilla y permanece el carácter liberal de la anterior normativa. Algunas de las disposiciones comprometidas con las empresas independientes, contempladas en el anteproyecto, se desestimaron más tarde. Entre ellas destacaba que las películas en las que participase una televisión no podrían acceder a subvenciones a menos que coprodujeran con alguna de estas empresas. Esto hubiese entorpecido que se siguiese cultivando el modelo de cine fuertemente influido por las grandes superproducciones de Hollywood que se había impuesto durante los años previos a su aprobación y que presentan películas como *Los Borgia* (Antonio Hernández, 2006) y *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006), producidas por entero por Antena3 y Tele5 respectivamente, en las que una única empresa televisiva se encargaba de su producción y exhibición. Con todo, lo que pone de manifiesto la nueva legislación es la consolidación de un modelo en el que las televisiones tienen mucho poder. Algo que, por otra parte, no deja de estar en correspondencia con las exigencias a las que se somete a estas empresas.

4.2. Los vínculos entre el cine y la televisión.

“[...] ha sido y es simultáneamente varias televisiones: una televisión-institución, una televisión-medio, una televisión-cultura, una televisión-lenguaje, una televisión-referente, pero sobretodo una televisión-mercado y una televisión- política”

(Orozco, 2002: 15).

El hecho que las relaciones entre cine y televisión sean el aspecto más desarrollado de la legislación española actual prueba el enorme peso que la pequeña pantalla tiene para la grande. A pesar de que esta cuestión fuera a todas luces patente, autores como Antonio Cuevas se centraron en señalar fundamentalmente las consecuencias negativas que para la industria cinematográfica comportaba el ‘modelo televisivo’. En este sentido apuntan afirmaciones suyas como la siguiente:

“La televisión, en todos los países del mundo, se ha ido convirtiendo en un responsable en grado decisivo de la fuerte regresión de la industria cinematográfica, que no ha ofrecido a cambio ninguna compensación comercial y sí se ha aprovechado de su capacidad monopolizadora en el mercado de la compraventa de programas”

(Cuevas, 1999: 325)

Sin embargo, es imposible pasar por alto que el papel de las televisiones ha de ser valorado en su complejidad y como respuesta a las necesidades contextuales. De este modo, es preciso considerar también las posibilidades que la industria televisiva ha abierto para el sector del cine que tenía que adaptarse a los nuevos tiempos, los cambios tecnológicos y las transformaciones en las formas de consumo, es decir, a los diferentes modos en que los espectadores se acercan a los contenidos mediáticos. Por otro lado, no hay que olvidar el proceso de digitalización que apunta a la creciente existencia de producciones audiovisuales baratas e independientes, tanto de la industria clásica del cine, como de la de la televisión. Por ello no es posible achacar simplemente la ‘regresión’ de la industria del cine a manos de las televisiones ya que hay, además, otros factores en juego.

En primer lugar, el medio televisivo está lejos de ser un simple canal exhibidor. Las dimensiones que alcanza en este sentido lo hacen destacar sobremanera sobre las demás ventanas. Sin duda se trata claramente de la vía prioritaria de salida de la

producción cinematográfica. Pero, en segundo lugar, su trascendencia no se limita a lo industrial. Su actuación es también central en relación a la fabricación de las imágenes que configuran el imaginario colectivo de los espectadores. El rol jugado por los canales en la construcción del espacio cinematográfico hispanoamericano ha sido fundamental dentro de la propia región. Ha servido como verdadero escaparate publicitario que ha posibilitado que los públicos se familiarizaran con las narrativas y los actores hispanoamericanos, incorporando los rostros y las voces de este espectro de profesionales a su cultura audiovisual. De este modo, el reconocimiento de caras de ambos lados del Atlántico ha colaborado en generar la idea de que existe una cercanía entre las cinematografías y entre los diversos imaginarios culturales de las que éstas se hacen eco.

En tercer lugar, tal y como será descrito a continuación las políticas audiovisuales contemporáneas han convertido a las televisiones en productoras cuyas aportaciones financieras devienen vitales para el cine hispanoamericano. Esto es así, sobretodo, desde el momento en que los trabajos no agotan su comercialización en su paso por la gran pantalla. Los canales funcionan como una herramienta clave que permite su amortización económica. Apunto aquí una cifra que ilustra la cuestión: en el año 1999 un 45% de lo que ingresó la industria cinematográfica española se obtuvo de las televisiones (por la preventa o por la participación de éstas directamente en la producción de las películas) frente a sólo un 18% de recaudación en taquilla (Azpillaga y Idoyaga, 2000). Ha sido fundamentalmente esta cuestión la que verdaderamente ha convertido a las televisiones en un apoyo imprescindible para el cine español. Sirva de ejemplo el hecho de que en el año 1997 el ICAA pagó más de veintiún millones de Euros para la producción de ficción mientras las televisiones invirtieron en el mismo concepto casi diecinueve millones de euros (Hoefert, 2004).

El modo cómo en España comenzaron a intervenir las empresas televisivas sobre la cinematografía está estrechamente vinculado al devenir político y económico

del país³². En lo que se refiere a cómo sus políticas financieras del cine afectaron específicamente a las coproducciones hispanoamericanas, hay que considerar que fue Televisión Española (TVE), el primer canal público, quien inauguró las inversiones en la realización de coproducciones con América Latina en el periodo (1986-1992). Fue entonces cuando Pilar Miró, -la antigua directora del ICAA-, pasó a ocupar un puesto homólogo en este canal, concretando por primera vez en el país la política de coproducciones desde la televisión entre ambos continentes. Hasta ese momento, en los años de la restauración de la democracia, las inversiones habían sido muy escasas y muy pocas de las coproducciones que habían contado con la intervención del canal en su producción se habían completado con éxito (Elena, 2004). Sin embargo, según datos recogidos por Octavio Getino, entre los años 1986 y 1992 Televisión Española inyectó más de quince millones de euros en coproducciones con países de América Latina. Esto era más de lo que todos los países de América Latina juntos invirtieron en producción fílmica en esos mismos años (Getino, 1998).

No obstante, a pesar del aliento a las coproducciones que estas inversiones supusieron, curiosamente coincidiendo con el año en que España conmemoraba el V Centenario de la llegada de Cristóbal Colón a América, el canal las dio por finalizadas posteriormente a causa de las graves dificultades financieras que atravesaba (Elena, 2004). Su retirada fue uno de los detonantes que abrió la puerta a las empresas productoras y canales privados de televisión, así como a otro tipo de organismos (no sólo españoles, sino europeos y más concretamente franceses), los cuáles, progresivamente, fueron cubriendo el hueco de producción que dejaba el canal. Al respecto de esta cuestión, Monterde sostiene que, de hecho, el colapso de TVE que desembocó en su retirada, fue propiciado por la presión para entrar en escena que los propios canales privados estaban ejerciendo (Monterde, 1993). Por otra parte, la disminución de la intervención directa del Estado español a través de este canal público fue también uno de los principales factores que propició el surgimiento de nuevas estrategias para el cine regional, caracterizadas

³² El fenómeno de que las televisiones funcionen como productoras participando en la financiación de películas cinematográficas desde el inicio de los proyectos lleva produciéndose en España, igual que en buena parte de Europa, desde la década de los años setenta. En América Latina este tipo de intervención por parte de las televisiones es mucho más infrecuente.

por otorgar un mayor protagonismo a los organismos o programas internacionales de cara a gestionar fondos dirigidos a impulsarlo.

En el escenario español, con las cadenas privadas ya presentes se produjo una ruptura - que se podría calificar de 'mediática'- entre socialistas y populares y que terminó afectando a la industria del cine español en general e, indirectamente, a las coproducciones hispanoamericanas. Cuando estos últimos en 1996 ganaron las elecciones, se hicieron cargo de la dirección del primer canal público. Un año después TVE se adueñó del 25% de Vía Digital en el momento en el que ésta entró en el mercado. El PSOE, por su parte, había hecho lo propio con Canal+ España, con lo cual los principales medios del país quedaron divididos por su agrupación en dos grandes conglomerados mediáticos vinculados a los dos grandes partidos políticos. Tanto Vía Digital como Canal+ España, pronto se convirtieron en agentes destacados en la producción fílmica e invirtieron en esta labor grandes cantidades. Con esta reconfiguración del panorama mediático nacional se inició un proceso el que habrá grandes beneficiados y grandes perjudicados y que devendrá en hondas transformaciones tanto en lo industrial como en lo estético.

Para empezar, una consecuencia implícita al nuevo modelo de financiación del cine que despuntó en España con la formación de los dos grandes conglomerados mediáticos es la tendencia a que los canales acaparen varias fases del proceso; la producción y la exhibición, formándose productoras integradas en los mencionados grandes grupos multimedia. Con ello, los costes de entrada para las nuevas productoras en el mercado se elevan ya que estos conglomerados, generalmente, tienden a trabajar con aquellas empresas que ya han demostrado sobradamente su estabilidad o que directamente forman parte de su entramado empresarial. De este modo, mientras algunas empresas productoras ven incrementarse a través de esta vía sus posibilidades de obtención de recursos económicos, a otras más modestas les supone relegarse a un lugar más marginal (Álvarez Monzoncillo y López, 1999).

En otro orden de cosas, la creación de estos dos conglomerados mediáticos tuvo consecuencias sobre el cine hispanoamericano en particular. Con ellos en escena se generó la situación propicia para que empresas españolas de telecomunicaciones hundieran sus tentáculos en la geografía americana a un nivel que no se había alcanzado nunca antes en la historia del cine regional. Coincidiendo con la pujanza económica de la que disfrutaba España desde mediados de los noventa y siendo ya patente el cambio de coordenadas en las que se había situado el país en el espacio internacional desde la década anterior, América Latina se ofrecía a estas empresas como un mercado accesible, amplio y propicio. En un importante proceso de expansión, Vía Digital se hizo con parte de Patagonik Films Group, un importante proveedor de contenidos en Argentina que le proporcionaba considerables ventajas para actuar en este país. Además, es esencial considerar que la principal accionista de Vía Digital era Telefónica, empresa que se convirtió en la operadora más grande en servicios de Internet y servicios Telecom de América Latina desde que tomó la dirección de las inversiones con el fin de posicionar estratégicamente a España en el subcontinente americano. La privilegiada posición de Telefónica le facilitaba a Vía Digital el acceso a las ingentes ventajas en servicios audiovisuales y de comunicación que tenía esta compañía en los mercados hispanoamericano y portugués.

Canal+ España, por su parte, pertenecía a Sogecable, -la empresa líder de la televisión de pago en España- y que era también dueña de Vía Satélite Digital. Todas ellas estaban agrupadas en el Grupo Prisa. En el año 2002 Prisa y Telefónica acordaron la integración de sus dos plataformas de televisión digital vía satélite: Canal Digital y Vía Digital. Más recientemente (2007) Telefónica y Sogecable firmaron un acuerdo para unirse en Trio+ para ofrecer servicios de Telecom y de televisión digital vía satélite sumando su cartera de clientes y acordaron colaborar en la compra de contenidos de televisión de pago en España. Dentro de estos conglomerados, la actuación de Canal+ España sobre la producción hispanoamericana resultaba central ya que compraba los derechos o financiaba la producción, -ya fuera directamente o a través de su filial productora

Sogetel-, de numerosos trabajos en los que, generalmente, había un productor español involucrado (Hoefert, 2004).

La expansión de las empresas españolas de telecomunicaciones en Hispanoamérica no debe leerse de forma independiente de las estrategias que establece la Unión Europea para fortalecer su posición geopolítica, si no como un movimiento estratégico que juega en su propio beneficio. A este respecto, la transposición de las normativas europeas sobre el audiovisual que ha obligado a los canales televisivos comunitarios a invertir en cine, no sólo programándolo, sino participando en su producción, ha revitalizado la pertinencia del interés por el espacio hispanoamericano.

4.3. Las normativas europeas de televisión.

Recordando lo afirmado en la Introducción de esta Tesis, desde su entrada en la Comisión Económica Europea España esgrimió las privilegiadas relaciones históricas y culturales que mantiene con Latinoamérica para situarse en ella. Existen numerosas declaraciones en diversos foros en este sentido. Entre ellas las del que en 1990 era el director del periódico *El País* en el 2º Encuentro: La nueva Europa y el futuro de América Latina, celebrado ese año: “[...] sería una miopía ignorar la posición hegemónica que nuestro país podría liderar dentro de la Europa de los Doce en relación con los países de la zona sudamericana. [...] Es decir, si España llegase a constituirse en el interlocutor habitual de América Latina adquiriría una posición de poder envidiable dentro de la CE” (Estefanía, 1991: 54).

Como ya ha sido argumentado antes en esta investigación, el papel que España ha jugado en Europa siempre ha sido fortalecido gracias a sus relaciones con América Latina aunque, a la práctica, sus actuaciones como nexo entre ambas

regiones han sido limitadas. A pesar de ello el país ha utilizado siempre su presencia en Europa para impulsar su influencia en América Latina y, la vez, ha hecho uso de sus vínculos con ésta última para posicionarse mejor en Europa.

Habiendo incidido en la doble posición con la que se afina España en Europa expondré a continuación cómo las normativas de televisión del ámbito europeo tendrán importantes repercusiones para el cine hispanoamericano. Al respecto de esta cuestión hay que considerar primeramente que estas disposiciones se crean con el objeto de convertir a las televisiones en una herramienta central que fortalezca la producción audiovisual a nivel Comunitario, así como su competitividad con otras regiones. Entre ellas las principales son el Convenio Europeo de Televisión Transfronteriza del Consejo de Europa (1989) y la Directiva Europea de la Televisión Sin Fronteras (1992).

El primero establece que las emisoras de televisión deben ir cubriendo, progresivamente, la parte mayoritaria de su tiempo de emisión con obras europeas (aunque no fija cuotas específicas al respecto). Aprobado el 5 de mayo de 1989, se transpuso a la normativa española a través de un Instrumento de Ratificación del 19 de enero de 1998 (BOE Núm. 96 del 22 de abril y cuyas rectificaciones constan en el BOE Núm. 128 del 19 de mayo). La Directiva Europea de la Televisión Sin Fronteras, por su parte, determina que las televisiones han de ir llenando al menos el 51% del tiempo total de emisión con ‘producción audiovisual europea’ y excluyendo el tiempo dedicado a informativos, retransmisiones deportivas, juegos, publicidad y teletexto. Además se reserva un mínimo del 10% del tiempo total de emisión para producciones europeas recientes (menos de cinco años de antigüedad) (Azpillaga y Idoyaga, 2000). En 1989 se aprobó una primera versión de esta Directiva (89/552/CEE) centrada en la coordinación de determinadas disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros. Con posterioridad esta versión fue modificada por la Directiva 97/36/CE del 30 de junio de 1997. La transposición de la primera Directiva a la normativa española se realizó a través de la Ley 25/1994 de 12 de julio (BOE Núm. 66 del 13 de julio de 1994). La que actualmente está vigente lo hizo mediante la Ley 22/1999 del 7

de junio (BOE Núm. 136 del 8 de junio de 1999). Las cuotas establecidas por esta disposición son obligatorias para todas las televisiones del estado español a excepción de las locales.

La homologación de los trabajos españoles como europeos se rige según dos conceptos que ya fueron recogidos en el Real decreto 17/1994: 'Obra Audiovisual Europea' y 'Obra cinematográfica' o 'Película Comunitaria'. El primero define como europeas a las obras audiovisuales de los países miembros de la UE o firmantes del Convenio Europeo de Televisión Transfronteriza a condición de que como mínimo el 51% del personal que haya participado en su realización, así como sus productores, residan en ellos. De tratarse de una coproducción, la participación mayoritaria ha de ser de un productor de uno de los países miembros o firmantes del convenio. Al mismo tiempo, se reconocen como europeas las producciones de terceros países siempre que mantengan firmados acuerdos bilaterales de coproducción y la aportación de los productores de la UE, tanto financiera como de profesionales, sea la mayoritaria. El concepto de obra cinematográfica o película comunitaria es más restrictivo y además de las condiciones anteriores exige que la producción posea el certificado de nacionalidad europea expedido por alguno de los países miembros de la UE (Azpillaga y Idoyaga, 2000).

En la particular coyuntura en la que se sitúa España como bisagra entre América Latina y Europa las normativas europeas de televisión cumplen una función clave puesto que favorecen su papel de puente y le sirven al país para fortalecer geopolíticamente su posición en ambos espacios. Así ocurre cuando la aplicación de las normativas comunitarias permite equiparar todas las coproducciones en las que participe España y cumplan los requisitos mencionados a obras europeas, facilitándoles con ello el paso a Europa a través la ventana de exhibición que suponen las televisiones. De este modo, las coproducciones que este país firme con otros de América Latina pueden beneficiarse de la posibilidad de convertirse en Obras Europeas a razón de su nacionalidad española. Con ello España hace uso de su membresía en la UE mientras reivindica, estratégicamente, la existencia

de un espacio cinematográfico hispanoamericano construido sobre la base de un *locus* cultural e histórico. Además, en la Ley 15/2001 del 9 de julio se concreto que de ese 5% de ingresos que los operadores han de dedicar a la financiación de producción audiovisual un 60% ha de destinarse a producciones en alguna de las lenguas oficiales del Estado³³. Con ello se creó un espacio claro en el que pueden ubicarse las coproducciones hispanoamericanas durante el periodo en el que se sitúa esta investigación.

En conclusión la entrada en vigor de normativas destinadas a fomentar el cine europeo tiene repercusiones sobre toda la producción española y también sobre las coproducciones que los países de América Latina realizan con el país ibérico. El cine hispanoamericano consigue por esta vía ampliar sus posibilidades de difusión y, lejos de quedarse dentro de la propia Hispanoamérica, puede llegar al resto de países europeos a través de sus canales televisivos. España, aunque sitúa su principal punto de mira en Europa, en América Latina consigue un amplio mercado para la exportación. Además, obtiene la posibilidad de encontrar socios para sus películas en las ventajosas condiciones que los grandes conglomerados mediáticos que han establecido sus emporios en esas geografías les ofrecen. La situación no es ajena a los esfuerzos desarrollados a lo largo de los años para crear un espacio cinematográfico regional y, -aunque lejos de ser simétricos-, todas las partes implicadas obtendrán beneficios.

³³ La Ley 15/2001 del 9 de julio dice textualmente en su Disposición Adicional Segunda que “Los operadores de televisión que tengan la responsabilidad editorial de canales de televisión [...] deberán destinar, como mínimo, cada año, el 5 % de la cifra total de ingresos devengados durante el ejercicio anterior, conforme a su cuenta de explotación, a la financiación anticipada de la producción de largometrajes y cortometrajes cinematográficos y películas para televisión europeos, incluidos los supuestos contemplados en el artículo 5.1 de la Ley de fomento y promoción de la cinematografía y del sector audiovisual. El 60 % de esta financiación deberá destinarse a producciones cuya lengua original sea cualquiera de las oficiales en España” (BOE, 2001).

Capítulo 5. LOS RECURSOS DE PRODUCCIÓN Y PROMOCIÓN DEL CINE HISPANOAMERICANO.

Como ha sido argumentado en el capítulo anterior, entrada la década de los noventa España vivió una considerable expansión económica. De forma simultánea se produjo un cambio en sus políticas cinematográficas que derivaron hacia una mayor intervención de las empresas privadas y muy especialmente de los canales de televisión. Una interpretación superficial de las cifras derivadas de la cinematografía española de este periodo hace pensar en una prosperidad que análisis más profundos ponen en cuestión. Aquello a lo que estas políticas afectan negativamente merece ser puesto en consideración y a ello dedicará un primer apartado este capítulo.

Por otra parte, será analizado el lugar que ocupan las coproducciones en ese marco. En este sentido, para los índices de la producción cinematográfica española estas películas representan un porcentaje importante a nivel cuantitativo desde que esta fórmula empezó a cultivarse. Pero en la última década del siglo XX y en lo sucesivo las coproducciones se impusieron con una renovada energía. En el caso español los socios habituales en esta etapa han sido, por un lado, los países europeos y, por otro, -con una frecuencia similar- los latinoamericanos. En este capítulo será descrito el espacio preciso que ocupan las coproducciones dentro de la producción española en general y con especial atención será observado lo que acaece en relación a las hispanoamericanas.

Finalmente, el último apartado del capítulo abordará en qué medida y de qué modo los festivales son impulsados en España desde las estructuras gubernamentales nacionales como la vía prioritaria de promoción de su cine. Una medida, seguida a una cierta distancia, de la participación en programas internacionales de promoción cinematográfica (como el Programa Ibermedia).

5.1. El engañoso auge del cine español de finales de siglo y principios de milenio.

Durante la década de los ochenta el cine español se situó en una coyuntura complicada. Mientras recibía algunos reconocimientos destacables a nivel internacional y se renovaban sus cimientos industriales y estéticos, se produjo un importante descenso en el consumo de películas cinematográficas nacionales. Por otro lado, también disminuyó la asistencia de espectadores a las salas cinematográficas, lo que motivó que un gran número de ellas se vieran obligadas a cerrar sus puertas. Este fenómeno se enmarca en amplias transformaciones de índole general en torno a los hábitos de consumo audiovisual y de ocio en general de los públicos, no solo en España, sino en las sociedades occidentales en general. Entre ellos destaca la generalización del uso de los reproductores de video domésticos que comporta que el lugar del visionado se desplace con mucha frecuencia a los hogares. Un estudio del periodo 1997-1998 realizado para la CACI recoge que el video doméstico, presente en 42% de los hogares españoles en 1991, pasó a tener una penetración de un 73% para cuando la investigación se estaba realizando. Sin embargo, tenía una presencia muy sesgada por factores socio-económicos y sólo la mitad de los hogares de clase baja disponían de él. A pesar de ello, el video se impuso como el segundo medio de mayor implantación en términos cuantitativos superando a las salas para el visionado de películas (Guzmán Cárdenas, 2004: 146). Pero, además, la bajada en el consumo cinematográfico coincide con una reducción de la producción fílmica nacional que puso la palabra ‘crisis’ en boca de todos.

Tabla 5.a. Evolución del cine en España:

Año	Núm. pantallas	Núm. películas distribuidas en salas	Espectadores (millones)	Gasto medio por espectador (en Euros)	Recaudación (en Euros)
1968	7.761	3.795	376.638	0,86	325.747.953,55
1973	5.232	4.022	278.280	1,15	321.327.924,22
1977	4.615	3.989	211.910	1,38	293.231.113,19
1886	2.640	4.076	87.337	1,68	146.377.267,32
1990	1.773	2.441	78.511	1.68	132.228.715,16
1997	2.627	1.577	107.112	1,94	203.525.228,99
2000	3.500	1.860	135.340	2,38	332.497.311,01
2005	4.401	1.730	143.932	4,97	634.951.384,65

* Tabla de Elaboración Propia a partir de datos de Guzmán Cárdenas (2004) y MCU/ICAA.

La situación del cine en España dio un giro cuando bien entrados los años noventa se produjo la considerable recuperación económica que levantó los ánimos de una parte del sector. Sin embargo, también es importante señalar que hay quienes han apuntado el factor ilusorio que acompaña esta recuperación. Ciertos datos parecen afirmar la primera de estas posiciones. Por ejemplo, la recaudación en taquilla pasó en poco tiempo de los trece millones de euros obtenidos en 1989, a los ochenta y cinco millones de euros del 2002. El número de pantallas existente también asciende. Si en 1997 estaban en funcionamiento 2.627 de ellas, en el 2004 esta cifra casi se había duplicado (4.401) para mantenerse estable durante los siguientes años. Evidentemente estas cifras no se refieren específicamente a una mejoría de la situación específica del cine español, aunque si lo hacen a una recuperación general que supuestamente también redundaría en él. De acuerdo con ello, los informes oficiales destilaban optimismo al referirse a este cine nacional en particular. Sirva de ejemplo el informe sobre las *Tendencias del Cine Español* del ICAA del año 2003, donde se afirma lo siguiente: “Es destacable el aumento de producción de largometrajes, la internacionalización del cine español por medio de las coproducciones, el incremento de la calidad y la variedad de

géneros de las películas” (MCU/ICAA, 2003: 28). Un documento del Ministerio de Cultura, por su parte, hace un balance sobre el estado del cine español en el 2004 en el que se considera que:

“La tendencia sigue siendo estable e incluso creciente, y se vuelve a superar la cifra de cien largometrajes ya que se han realizado en el año 133 largometrajes; hay todavía en el momento actual más de 40 películas en proceso de postproducción que formarán parte de la producción del año 2005”.

(Balance del cine MCU/ICAA, 2004: 1).

Sin embargo, las voces más críticas que encarnan la segunda de las posiciones enunciadas advertían de lo relativo de una recuperación en la que no se podía perder de vista la perifericidad de la industria española del cine (Castro de Paz y Cerdán, 2003) y la fragilidad estructural de una industria en cualquier caso muy vulnerable (Ansola, 2003). Esta vulnerabilidad explicaría porque casi con la misma frecuencia con la que se cita el buen estado del cine español aparece la palabra ‘crisis’ tan pronto como las cifras muestran algún descenso. Así ocurrió el 2002 cuando las veintinueve películas rodadas durante el primer trimestre del año supusieron un retroceso del 33% respecto a las cuarenta y tres que se habían rodado durante esos mismos meses el año anterior y la “crisis del cine español” ocupó titulares en los medios de comunicación, agitando a parte del sector.

En este punto es preciso señalar que las lecturas oficiales, además de reforzar intereses políticos, con frecuencia comportan el problema de estar ligadas exclusivamente a datos estadísticos de plazos cortos que no son suficientes para dar cuenta de la situación en su conjunto. Desde una visión bastante más pesimista que la que hacen en general los informes oficiales, Ansola critica así esa lógica de pensamiento:

“El resultado: colocar la crisis del cine español en primer plano de la actualidad, como si esta fuera algo excepcional, cuando en realidad nunca ha dejado de ser un hecho tangible y cotidiano, que podemos calificar como el estado natural en que se mueve históricamente la industria cinematográfica española, aunque no siempre se manifiesta con la misma intensidad o gravedad”

(Ansola, 2003: 45).

Desde esta misma perspectiva crítica, autores como Álvarez Monzoncillo y López argumentan que:

“[...] su presencia (la del cine español) en los mercados internacionales sigue a niveles iguales o incluso más bajos que en los años ochenta. La mitología de los mercados digitales y la saturación de anuncios sobre el despliegue de las redes interactivas de futuro ha generado una euforia que nada tiene que ver con la realidad”

(Álvarez Monzoncillo y López, 1999).

En esta línea, si bien algunos números que hablan de crecimiento en la Tabla 5.a pueden explicarse por el contexto de cada momento, otras cuestiones obligan a una lectura general moderada del panorama fílmico español del periodo en el que se centra esta investigación. Muestra el primero de estos aspectos el hecho que la tendencia general en la cantidad de películas distribuidas en salas tiende a menguar en los años noventa y con la entrada del nuevo siglo. En 1997, se exhibieron en salas 1.577 películas y en el 2005 la cifra apenas había aumentado (siendo en este año exhibidos 1.730 títulos). Desde entonces los números se han mantenido constantes. En la década de los setenta, sin embargo, se proyectaron entorno a las 4.000 películas por año (en 1973 se vieron en salas 4.022 películas y 3.989 en 1977). Pero la situación está justificada si consideramos que en los setenta muchos de los títulos que circulaban eran de reestreno y, posteriormente, ese mercado prácticamente desapareció desplazándose al video y a la televisión.

Por otro lado, de acuerdo con la postura esgrimida por Álvarez Monzoncillo y López, existen argumentos que obligan a considerar con prudencia toda la situación del cine español de los noventa y principios del nuevo milenio. Por ejemplo, en esta etapa el escaso periodo de tiempo que una película permanece en cartelera, junto al incremento en la cantidad de salas apuntado más arriba, no se ha correspondido con un mayor número de películas españolas distribuidas en estas ventanas. De hecho, estos fueron los años en que se generalizaron las multisalas en cuyas programaciones priman películas de estreno de Hollywood³⁴.

Por otra parte, tratándose España de un país de producción cinematográfica media, basta que una película española tenga un éxito excepcional para que la estadística de valoración anual compute resultados generales de taquilla favorables. De esta forma: “Cada vez resulta más evidente que es un número muy reducido de títulos los que producen una gran parte de los ingresos totales, mientras que el resto apenas tiene capacidad de reunir unos cuantos millones de taquilla” (Cerdán y Pena, 2005: 18). Ilustrativamente, durante el año 1998 diez películas se repartieron el 69% de la recaudación del cine español. En lo referente a su proyección en otras ventanas de exhibición distintas de las salas, las cosas siguieron el mismo cauce. En 1998 sólo siete de las cien películas más vistas en televisión fueron españolas. La primera ocupó el doceavo lugar, las otras se situaron a partir del puesto cuarenta y cinco (Álvarez Monzoncillo y López, 1999).

El mismo esquema se reproduce en el caso de las películas latinoamericanas que llegan a España. Al respecto de esta cuestión, tal y como afirma Alberto Elena, también respecto a este cine cuando se exhibe en España hay un cierto factor ilusorio en relación a la renovada fuerza que lo impulsa desde mediados de los noventa (Elena, 2003). Según el recuento del Ministerio de Cultura, apenas unas pocas películas, en su mayoría coproducciones hispanoamericanas, han superado el millón de espectadores en salas de este país: entre ellas destacan *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristaráin, 1992), *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea, 1993) y

³⁴ En relación con esto es preciso incidir en que un mayor número de estrenos no garantiza una mayor pluralidad cinematográfica en términos que sea posible para los espectadores el acceso a cinematografías cualitativamente diferentes.

Como agua para chocolate (Alfonso Arau, 1992). Se trata de éxitos superados sólo por el enorme éxito de *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001) (con 1.536.636 espectadores el 1 de noviembre de 2002). Más recientemente *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), con 1.675.905 espectadores contabilizados, también ha traspasado largamente esa frontera. Sin embargo, la mayoría de las películas latinoamericanas estrenadas en España tienen una acogida muy modesta como puede comprobarse según los datos oficiales del Ministerio de Educación y Cultura (MCU/ICAA).

En otro orden de cosas, en lo que se refiere a los índices de producción española, estos se han mantenido constantes desde mediados de la década de los noventa. Con ello han superado a los de los años ochenta, en parte porque son más las películas que completan su producción y llegan, finalmente, a estrenarse en cines. Sin embargo, en relación al elevado número de estrenos sobre filmes producidos también surge la duda acerca de si muchas de estas películas continúan su trayectoria en las salas cinematográficas con posterioridad a su estreno. La ínfima cantidad de espectadores computada por el ICAA (MCU/ICAA) lleva a pensar que, en muchos casos, posiblemente las películas se estrenan sólo como estrategia con la que aumentar su precio de cara a su comercialización posterior en otras ventanas de exhibición.

En este sentido, resulta significativo que los años que despuntan dentro de la progresión anual por haber producido muchas películas, sean también aquellos en que menos trabajos han llegado a proyectarse en cines (Tabla 5.b en el Apartado 5.2). Una posible interpretación sobre este hecho es que elevar la producción por encima de los porcentajes que el parque exhibidor es capaz de asumir según su estructuración actual no necesariamente redundará en un incremento de películas españolas en las carteleras. Por el contrario, puede resultar excesivo en relación a lo que el mercado es capaz de asumir.

5.2. El lugar de las coproducciones.

El año 1956 puede señalarse como el momento en que comienza a ser altamente frecuente el acudir al recurso de la coproducción en España. A lo largo de ese año se estrenaron veintitrés coproducciones respecto a setenta y cinco películas enteramente españolas. A partir de entonces, el porcentaje de coproducciones sobre el total de la producción nacional continuó incrementándose hasta que, el año 1965, este tipo de filmes superaron por mucho a las películas íntegramente españolas. Se hicieron entonces noventa y nueve películas hispano-extranjeras lo que significó un porcentaje de más del 67% del total. Sin embargo, al llegar los años setenta, el número de coproducciones en las que participaba España descendió significativamente; en 1974 se contabilizaron treinta y cinco, lo que representó sólo un 30% de la producción (respecto a un total de ciento quince películas). El año siguiente las cifras descendieron todavía más en lo que al uso de esta fórmula se refiere llegando a suponer tan sólo un 16% (diecisiete coproducciones de un total de ciento dos películas). La misma tendencia a la baja persistió los años siguientes y se hizo aún más drástica durante la década de los ochenta. Por ejemplo, el año 1987, sólo siete de las sesenta y nueve películas producidas respondían a esta fórmula de producción. Con el mismo porcentaje de un 11% sobre el total, el 1989 se realizaron cinco películas en coproducción de las cuarenta y siete que se produjeron en total (Cuevas, 1999).

Si bien a nivel cuantitativo nos encontramos con las cifras expuestas más arriba, lo ocurrido durante los años ochenta con respecto a las coproducciones no se debe zanjar argumentando, sencillamente, que en este periodo se aplicó una política opuesta a esta práctica. Ya ha sido mencionado que las inversiones en este tipo de películas se canalizaron a través de TVE y el interés puesto en regular una relación estable con Latinoamérica hacen pensar más bien en lo contrario. En lo referente a las hispanoamericanas en particular, anteriormente apunté como probable causa de este fenómeno a lo mal que casaba el modelo estético alentado en este periodo por el gobierno con el hecho que muchas de las coproducciones que España realizaba con países Latinoamericanos todavía en aquellos años recurrieran a los

géneros populares.

Llegada la década de los noventa, en contraposición, las coproducciones adquieren una inusitada importancia, que se incrementa significativamente justo antes de que termine el siglo, concretamente el año 1999, tal y como se puede observar en la Tabla siguiente (Tabla 5.b). Tanto es así que, durante el marco temporal en el que se centra la presente investigación, -entre los años 1997 y 2007-, en torno a un 52% de los títulos españoles son coproducciones.

Tabla 5.b. Películas españolas producidas y estrenadas durante el periodo 1997-2007:

Año	Películas sólo Españolas	Películas en Coproducción	Total de Títulos Producidos	Películas Estrenadas
1.997	55	25	80	81
1.998	46	19	65	63
1.999	44	38	82	76
2.000	64	34	98	94
2.001	67	40	107	102
2.002	80	57	137	121
2.003	68	42	110	108
2.004	92	41	133	117
2.005	89	53	142	128
2.006	109	41	150	142
2. 007	115	57	172	136
Total	895	472	1.367	1.241

*Fuente: MCU/ICAA.

En relación a los presupuestos de las películas en coproducción, es preciso señalar que estos filmes implican costes mucho más elevados que las producciones totalmente españolas. No obstante, mientras que las producciones íntegramente españolas prácticamente han triplicado sus costos en el periodo 1997-2007, las

coproducciones han mantenido los mismos a lo largo del tiempo. De esta forma la distancia entre los importes necesarios para producir unas u otras se ha ido acortando con el transcurso de los años (Tabla 5.c). La paulatina racionalización derivada del asentamiento de todo un tejido de fomento de las coproducciones en el que destacan el Programa Ibermedia (en el ámbito Iberoamericano) y el programa Media (para películas con otros países europeos) es, con toda probabilidad, responsable de este hecho.

Tabla 5.c. Comparaciones costes películas españolas en coproducción y filmes íntegramente nacionales:

	Coste medio anual de las Producciones (en Euros)	Coste medio anual de las Coproducciones (en Euros)
1999	1.624.300	3.118.118
2000	1.803.000	3.821.572
2001	2.259.130	3.452.978
2002	2.369.680	3.349.560
2003	2.450.000	3.557.868

* Fuente: Anuarios MCU/ICAA.

La participación de España en las coproducciones es aproximadamente en el mismo número de casos mayoritaria que minoritaria. Así lo recoge la Tabla 5.d referente solamente a los años 2006-2007 puesto que no ha sido posible localizar cifras oficiales anteriores sobre esta cuestión.. Aquellas películas en las que la participación española es mayoritaria pueden, por un lado, beneficiarse del hecho que, según la legislación española, las ventajas de explotación de las películas son mayores para el país de producción que haya hecho la inversión más elevada (en términos de participación en festivales, posibilidades de explotación, etc.). Por otro lado, en las coproducciones que España realiza con países no europeos, si asume la participación mayoritaria posibilita a estas películas su homologación y circulación como obras europeas en los mercados de la Unión Europea, según lo

expuesto en el capítulo anterior.

Tabla 5.d. Participación española en las coproducciones:

Año	Mayoritaria	Minoritaria	Igualitaria	Porcentaje medio de la participación española
2006	22	17	2	50.57
2007	26	27	4	47.54

*Fuente: Anuarios MCU/ICAA, 2006-2007.

Lo referente a las nacionalidades de las películas con las que más se coproduce en España puede observarse más abajo, en la Tabla 5.e. que contiene, asimismo, datos de los años 2006 y 2007. Según los números que recoge las coproducciones con otros países europeos y con latinoamericanos se producen en una cantidad similar, con ligeras variaciones dependiendo del año concreto. Sin embargo, encontrar coproducciones españolas en las que participen otras regiones geográficas es poco frecuente. Del mismo modo, tampoco abundan las coproducciones tripartitas o multipartitas en las que hayan colaborado países latinoamericanos y europeos (diferentes de España).

Tabla 5.e. Áreas con las que se realizan las coproducciones:

Año	Con países europeos	Con países europeos y latinoamericanos	Con países latinoamericanos	Con países europeos y otros países	Con otros países
2006	21	1	16	2	1
2007	25	2	29	-	1

*Fuente: MCU/ICAA, Anuarios años 2006 y 2007.

Centrándonos ahora específicamente en las coproducciones hispanoamericanas que son el objeto de esta investigación, a continuación se expondrá un escueto repaso de los países a los que históricamente más ha acudido España a la hora de compartir la producción para, posteriormente, valorar este hecho. Si bien México y Argentina (no por casualidad las cinematografías más pujantes de la región), por este orden, han sido la contraparte en mayoría de estas películas, cabe señalar que, excepcionalmente, durante el periodo 1984-1995, destacó el número de filmes hispano-cubanos por encima de los que se realizaron con los otros socios. Más tarde, coincidiendo con la crisis acaecida en Argentina el 2001, pero también con el auge de los planteamientos estéticos de un grupo heterogéneo de nuevos realizadores que se ha venido a llamar ‘Nuevo Cine Argentino’, se produce otra vez una cierta intensificación de la práctica de las coproducciones entre España y este país.

Merece un comentario el hecho de que sea, precisamente, en un momento de especial debilidad cuando los inversores extranjeros más interés hayan mostrado en producir con Argentina y mayor proyección internacional haya alcanzado su cine. Y me refiero no sólo inversores españoles, si no también de otros países europeos entre los que destacan Francia e Italia³⁵. Con toda seguridad ha favorecido a esta situación la disminución comparativa de los costes de producción en Argentina. Lo ocurrido puede ser comparado con cómo a principios de la década de los sesenta a muchos países europeos les salía rentable económicamente rodar en España, lo que elevó el número de coproducciones que se realizaban con este país (Cuevas, 1999). En el caso de la Argentina de principios del Siglo XXI la situación se produce con la ventaja añadida de la existencia de estructuras cinematográficas y personal formado y especializado con quien, además, se comparte idioma. Desde el lado argentino, la fórmula de la coproducción no deja de resultar sugerente ante la difícil tarea que supone completar presupuestos únicamente a través de financiación nacional, además de

³⁵ Lo ocurrido no puede circunscribirse sólo a Argentina y a sus circunstancias particulares en un momento preciso. Este tipo de intervenciones poscoloniales sobre países en crisis son habituales. Si bien desarrollar este tema en profundidad sería arduo y queda a los márgenes del ámbito de trabajo de esta tesis, no está de más señalar que en la misma dirección apunta lo mencionado en el texto unas líneas más arriba en relación a Cuba. España convirtió a este país en su coproductor principal en Latinoamérica justo cuando ésta padecía las consecuencias de la desaparición de la URSS.

permitirles acceder a las susodichas ventajas de exportación.

La siguiente Tabla (5.f) muestra gráficamente el número de coproducciones realizadas entre España y los distintos países de América Latina. Distribuidas por países y por años constan, en primer lugar, las producidas durante el periodo 1984-1996 y, posteriormente los datos anuales desde el año 1997 hasta el 2007. La Tabla incluye las coproducciones bipartitas, tripartitas y multipartitas. Las tripartitas y multipartitas están contabilizadas en cada uno de los países coproductores.

Tabla 5.f. Coproducciones de España con América Latina por países y años:

Países Años	1984 1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
Argentina	12	4	4	8	6	10	13	7	9	12	9	19
México	14	1	2	6	3	6	8	3	2	2	5	6
Venezuela	3	-	1	-	1	1	2	1	-	2	1	-
Colombia	7	1	-	1	1	-	1	-	-	3	1	1
Chile	2	-	-	1	3	1	-	3	3	3	-	-
Brasil	-	-	-	-	-	2	-	-	-	2	-	1
Perú	3	-	1	1	1	1	1	-	1	-	2	-
Cuba	15	1	2	1	3	3	5	4	4	4	-	3
Uruguay	-	-	-	-	1	1	2	-	1	1	-	1
P. Rico	3	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
Ecuador	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
Panamá	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Bolivia	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1

* Tabla de Elaboración Propia a partir de la Base de Datos y Anuarios del MEC/ICAA.

Al igual que con las coproducciones, la mayor parte de películas hispanoamericanas que se estrenan en España son argentinas o mexicanas (en torno a un 95% de ellas). Según datos recogidos y publicados por Alberto Elena en el 2003, las del país centroamericano suponen aproximadamente un 60% y las argentinas en torno a un 35% (Elena, 2003). Pero desde finales de la década de los noventa las cosas cambiaron y las argentinas superaron a las mexicanas (Tabla 5.f). En cuanto a los filmes latinoamericanos de otros países, su presencia en España fue prácticamente inexistente hasta que en los años sesenta consiguieron introducirse, muy tímidamente, algunas producciones de los Nuevos Cines Latinoamericanos, particularmente del “Cinema Novo”. Varios factores alentaron su presencia. Por un lado estos cines contaban con el favor de la crítica de izquierdas opositora al Franquismo (Elena, 2003); por otro, también hay que considerar que no fue hasta esos años cuando algunos de esos países comenzaron a producir películas.

En líneas generales estas cifras expuestas más arriba son extrapolables al resto de Europa. De este modo, entre los años 1996 y 2002 el mayor número de películas latinoamericanas estrenadas en el conjunto de la región fueron Argentinas (treinta y tres películas), seguidas de las mexicanas (diecinueve títulos) y de las brasileñas (diecisiete películas) (Sánchez Ruiz, 2004). Sin embargo, lo que es significativo e ilustra el papel fundamental que España tiene para el cine latinoamericano, es que la mayoría de estos estrenos se hayan producido en este país, donde las carteleras han incluido un 60.8% de ellas. A una considerable distancia, los otros dos países europeos que más cine latinoamericano han mostrado en la gran pantalla durante este periodo han sido, curiosamente, también latinos poniendo con ello de relieve lo definitorio de los factores culturales compartidos: Francia (14.3%) e Italia (6.9%) (Sánchez Ruiz, 2004).

Aunque existen excepciones, la inmensa mayoría de las películas latinoamericanas que se difunden en Europa son coproducciones, ya sea con España o con algún otro país. Por ello, no se puede más que concordar con Alberto Elena cuando afirma que: “[...] en esta era de la globalización a ultranza parecería como si la

condición última de visibilidad internacional de las cinematografías del Sur dependiera del hecho de estar co-financiadas por algún país del Norte” (Elena, 2002). Es decir, que en este marco la política de coproducciones es fundamental puesto que determinará el desarrollo del cine latinoamericano, al menos en el ámbito europeo. Por facilitar algunas cifras: durante la década de los noventa casi todas las películas de ficción que se realizaron en Cuba fueron coproducciones, y en Venezuela, Colombia y Bolivia suponen más del 50% de toda su producción general. En la mayoría de ellas los coproductores han sido países europeos, pero también EEUU ha sido y es un coproductor habitual (Getino, 1998).

Si pudiera parecer dramática la situación de los países latinoamericanos y su necesidad de recurrir a las coproducciones europeas o norteamericanas en relación a la producción hay que tener en cuenta que ésta se vuelve aún más grave cuando se le suman los numerosos problemas que existen en los ámbitos de la distribución y exhibición (Montero Sánchez y Moreno Domínguez, 2006). Considerando simultáneamente estos tres aspectos, el resultado es que en el 2003, por ejemplo, solamente seis países del centro y sur de América incluyeron producción estrictamente propia en sus carteleras nacionales (Argentina, Brasil, Chile, Cuba, México y Panamá). Otros, como fue el caso de Perú y Ecuador, sólo exhibieron en su espacio nacional mediante coproducciones (Sánchez Ruiz, 2004). Con estos datos es fácil deducir lo tremendamente complicado que deviene para estos cines tener presencia más allá de sus fronteras. En este sentido, según afirma García Canclini, del conjunto de películas que se han realizado cada año desde el 2000 en todo el ámbito Iberoamericano sólo un promedio de seis anuales han llegado a proyectarse en un país distinto del de su estreno (García Canclini, 2005b).

Con todo la fórmula de la coproducción es una vía privilegiada que aporta grandes posibilidades a las películas para obtener los recursos necesarios para realizarse y para distribuirse a nivel internacional. De este modo, la cara más amable de las coproducciones se materializa en lo concreto. Lo hace en todos aquellos casos en que la estrategia de coproducir se convierte en la llave para completar presupuestos, permitiendo que se realicen proyectos que de otro modo no

podrían desarrollarse, sobre todo en aquellos lugares donde los recursos públicos para la financiación filmica son más escasos. También cuando facilita que las películas obtengan ayudas de diversos países y amplíen, en consecuencia, sus posibilidades de comercialización y distribución. Asimismo, es gracias a esta fórmula que en muchos casos resulta posible difundir las películas más allá de los propios espacios nacionales.

5.3. Los festivales y la promoción del cine hispanoamericano.

Los festivales se han convertido en la medida más importante para la promoción del cine hispanoamericano en el ámbito internacional, actuando como un complemento perfecto de las coproducciones. El recorrido de algunas de las películas producidas en la región en los mercados internacionales comienza, precisamente, en estos eventos. No en vano a nivel gubernamental desde España se estimula la presencia de trabajos cinematográficos en los circuitos que habilitan los festivales en mucha mayor medida que otras posibles fórmulas de promoción. El apostar por la inserción de películas nacionales en estos escaparates internacionales se muestra como una medida efectiva para incrementar su productividad facilitándoles reconocimiento, visibilidad, publicidad y la posibilidad de acceso a otros mercados de exhibición. De la importancia que se le otorga a los festivales como vías privilegiadas de promoción hablan a las claras las grandes inversiones que se dedican actualmente a este fin (Gráficos 5.g y 5h).

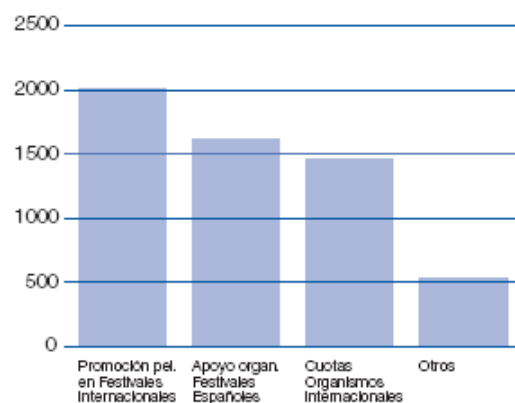
La política por la que se privilegia la promoción del cine español fomentando su participación en festivales proviene de años atrás, de ese momento clave para esta cinematografía al que he vuelto repetidamente en este ‘Contexto’ que fue la década de los ochenta. Fue entonces cuándo la proyección del cine nacional en Europa (y occidente en general) se puso en el punto de mira de las autoridades cinematográficas y culturales del país. Se consiguió que algunas películas

alcanzaran importantes reconocimientos internacionales y, con ello, gran repercusión social dentro de nuestras fronteras. Un ejemplo paradigmático es *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), galardonada en Cannes³⁶. Desde entonces y hasta este momento, nunca ha dejado de privilegiarse la inserción del cine español en festivales como estrategia de promoción y las inversiones que el Estado le ha destinado se han ido incrementando paulatinamente con el paso de los años, tal y como puede apreciarse en el Gráfico 5.g. Por otra parte, en el Gráfico 5.f podemos observar como, en términos cuantitativos, en segundo lugar el Estado invierte en una otra fórmula de promoción también relacionada con los festivales. Me refiero a los recursos que se destinan para apoyar la organización de este tipo de eventos. De esta tarea se encarga por lo general el ICAA.

Gráficos 5.g y 5.h. Promoción y ayudas a la organización de festivales y muestras cinematográficas:

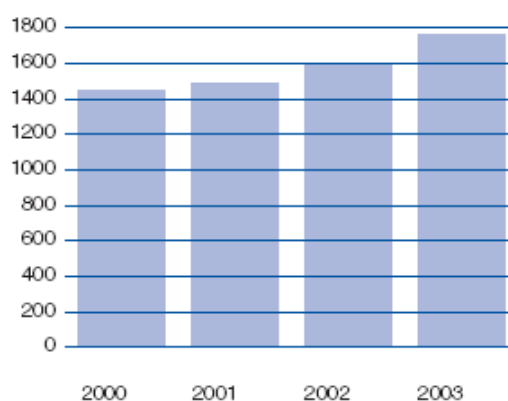
Qué se promociona

(miles de euros/año)



Evolución de las ayudas a la organización de festivales en España y otras manifestaciones cinematográficas

(miles euros/año)



*Fuente: MCU/ICAA, 2003.

³⁶ Premio al Mejor Actor a Alfredo Landa y Francisco Rabal.

En España también se organizan diversos festivales de cine Hispanoamericano, Iberoamericano o sólo Latinoamericano. Entre ellos ha llegado a alcanzar una relevancia especial el Festival Internacional de Cine Iberoamericano de Huelva, creado en 1974, es el decano de los dedicados al cine de la región. Su programación incluye un “Foro Iberoamericano de Coproducciones” - organizado por la Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles (FAPAE) y El Instituto Español de Comercio exterior (ICEX) y que cuenta con la colaboración del ICAA- que reúne a productores y otros profesionales del sector para la presentación de proyectos. Otros eventos destacados en este sentido son la Muestra de Cine Latinoamericano de Lleida y el Festival de Cine Iberoamericano Chimenea de Villaverde (Madrid). Por otra parte, la sección documental del Festival de Cine Español de Málaga incluye también trabajos latinoamericanos. En el festival internacional de ‘Clase A’ con que cuenta España, el de San Sebastián, existen, asimismo, varias secciones en las que se presenta específicamente cine latinoamericano (como por ejemplo ‘Horizontes latinos’). Además, en el marco de este festival se desarrolla una de las dos convocatorias de ‘Cine en construcción’ (la segunda la acogen los Encuentros *Cinémas d’Amérique Latine de Toulouse*). Con la idea de apoyar a las producciones minoritarias o más alejadas del *mainstream*, la iniciativa se dirige a facilitar la conclusión de largometrajes latinoamericanos de ficción que tienen dificultades para abordar la etapa de posproducción. La propuesta trata de poner un parche al problema que supone para muchos productores y directores de la región terminar películas de bajo presupuesto. Hasta ahora el Programa ha logrado algunos éxitos notables en producciones que, tras su paso por este foro, han alcanzado una cierta repercusión en su recorrido por los grandes festivales más que a través de la obtención de éxito en salas. Es el caso de *El Violín* (Francisco Vargas, 2005) que recibió un premio en ‘Cine en construcción’ y tras terminarse cosecho otros galardones significativos como el Premio al Mejor Actor (2006) en el Festival Internacional de Cine de Cannes.

Prácticamente todos los festivales referidos en el párrafo anterior reciben apoyo del ICAA pero también de la AECID y de TVE. Este es el caso de los de Huelva, Lleida y Donosti. Por su parte, ‘Cine en construcción’ cuenta también con el

soporte del Instituto Cervantes, que presenta las películas seleccionadas en este proyecto en su red de centros. Por otro lado, la mayoría de las películas seleccionadas para 'Cine en construcción' han recibido ayudas de otras iniciativas u organismos públicos, algunos de ellos internacionales, antes de llegar a este foro, -lo que pone de relieve el enfoque poco comercial de las producciones que acoge, puesto que se trata de trabajos para los que puede resultar complicado obtener financiación privada-. En este sentido, en la edición celebrada en el Festival de San Sebastián en el año 2007, por ejemplo, el Programa Ibermedia había otorgado ayudas a la coproducción a dos de las seis películas que se exhibieron tras ser seleccionadas; *Acné* (Federico Veiroj; Uruguay, Argentina, España y México) y *A festa da menina morta* (Matheus Nachtergaele; Brasil, Argentina y Portugal).

La cuestión nos sitúa a las puertas de la tercera vía de promoción en la que más se invierte en España; la participación en organismos internacionales (como el mismo Ibermedia). Las cuotas de participación en estas estructuras, junto al fomento de la participación y organización de festivales, generan un espectro de medidas que se retroalimentan mutuamente. Si en líneas generales las dos primeras se dirigen a dar visibilidad a los trabajos realizados, la participación en organismos internacionales busca, prioritariamente, el incremento de la producción fílmica en los países que forman parte de los mismos. Esa participación en organismos internacionales es particularmente activa en lo que al fomento de la producción se refiere. Así, el Programa Ibermedia, aunque teóricamente opera sobre diversas fases del proceso cinematográfico, deliberadamente o no, sus esfuerzos se han centrado en el apoyo a la producción y, en este caso, más específicamente de la coproducción (Moreno, 2004).

Como conclusión cabe destacar, por un lado, que las distintas vías a través de las que se apoya la difusión del cine nacional en festivales junto con el fomento a la producción (fundamentalmente a través de coproducciones) se compenetran para soslayar las deficiencias de varios de los sectores de la industria fílmica en los que la competencia es más dura. Por otro lado, para terminar este capítulo se ha de subrayar cómo el apoyo público o privado que el Estado canaliza a través de las

diversas medidas descritas, de fórmulas legislativas y de la creación de organismos que actúan sobre la cinematografía, ha ido variando su funcionamiento y su enfoque ideológico a lo largo del tiempo. Las diversas transformaciones que se han sucedido han favorecido determinados tipos de cine, hecho que tiene múltiples repercusiones sobre las coproducciones y la promoción cinematográfica de la región en cada momento. Por ello las variaciones fundamentales que han devenido a lo largo de las últimas décadas han sido descritas con el objetivo de alcanzar una mayor comprensión de lo ocurrido en el periodo de tiempo que abarca esta investigación. Más adelante será analizado el perfil de las coproducciones hispanoamericanas que se han situado en el panorama internacional a través de los grandes festivales durante la etapa 1997-2007. Pero de momento, comencemos analizando el fenómeno de estos certámenes y su historia.

TERCERA PARTE:

FESTIVALES INTERNACIONALES DE CINE

Capítulo 6. GÉNESIS Y EVOLUCIÓN DE LOS FESTIVALES INTERNACIONALES DE CINE.

A partir de los años treinta, de forma paralela en el tiempo a la conformación del espacio cinematográfico hispanoamericano, se produjo la gestación de la red de los grandes festivales de cine. Como ha sido expuesto en capítulos anteriores, en aquellos años se alentó al cine hispanoamericano con el objetivo de hacer frente a la competencia norteamericana, para afirmar el mercado interno y con el fin de expandir los propios cines nacionales al resto de la región. En el caso de los festivales, podríamos considerar que su aparición responde a elementos similares puesto que también fueron estratégicos para impulsar los diversos cines nacionales y establecer un territorio propio de consumo desde el que competir con el cine más comercial de la industria de Hollywood. Sin embargo, ambos espacios presentan numerosas diferencias respecto a las influencias y tradiciones narrativas de las que se nutren, a los planteamientos ideológicos y estéticos en torno al cine que acogen y en relación a los discursos con que se describen a sí mismos. Por otra parte, actúan a escala diferente. Si el espacio cinematográfico hispanoamericano del que he venido hablando lo hace primordialmente fronteras adentro de los países que conforman la región, los festivales están repartidos por el mundo y funcionan a escala mundial. Además, mientras que los festivales son eventos que se producen de forma puntual y localizada en el tiempo el cine hispanoamericano es un concepto de carácter histórico y teórico que pretende aunar una cinematografía supranacional.

Las peculiaridades tan distintas de los festivales y el espacio cinematográfico hispanoamericano, sobre todo la distancia existente entre los públicos objetivos que se deriva de ellos, hicieron que, con contadas excepciones, sus trayectorias permanecieran por mucho tiempo separadas. Tuvieron que sucederse varios giros conceptuales importantes en el seno de ambos espacios antes de que sus caminos encontrasen puntos de convergencia, algo en lo que la figura de las coproducciones juega un papel esencial. Por el momento en las próximas páginas se abordará el nacimiento, la historia y desarrollo de los festivales tratando de

responder a las siguientes preguntas: ¿cuándo surgieron y a iniciativa de quién?, ¿cómo se han ido transformando a lo largo del tiempo?, ¿qué caracteriza a cada uno de ellos frente a los otros?, ¿por qué cines apuestan? y ¿qué lugar ocupan en ellos sus propias cinematografías nacionales o regionales?.

Los doce festivales calificados por la FIAPF como de la 'Clase A' serán tomados en consideración. Sin embargo, en cada punto de la exposición dedicaré más atención a los eventos que hayan resultado más representativos con respecto al hilo argumental de la cuestión concreta que nos ocupe en ese momento para aprehender las tendencias que han terminado constituyendo el funcionamiento actual de la red de festivales.

Entre estas tendencias destaca, por ejemplo, la promoción de la diversidad fílmica y el apoyo a cines de industrias en desarrollo. Pero también la explotación de las cualidades de la geografía en la que se ubican, tanto por lo especial de los emplazamientos que suelen ocupar, como por el hecho que ésta sea considerada como un lugar de tránsito y cruce entre culturas. Además, los grandes festivales también comparten el hecho que, en prácticamente todos los casos, nacen a instancias o con el apoyo fundamental de instituciones políticas nacionales. Así, analizando su historia, es posible identificar estrechas relaciones entre el contexto político social de los Estados en los que se sitúan y su nacimiento o desarrollo. En este sentido, son numerosas las veces que han funcionado como baluartes nacionales cargados de elementos ideológicos. Con el paso del tiempo han continuado siendo espacios en los que se producen intersecciones entre lo nacional y el mercado internacional del cine. Sin embargo, al menos formalmente, han ido ganando en independencia frente a lo político y han transformado su forma de funcionar.

Con el fin de describir esta evolución, el análisis de la historia de los festivales se expondrá de forma cronológica a través de periodos que siguen parcialmente la clasificación planteada por Marijke De Valck (2007). La diferencia más importante

entre la propuesta de esta autora y la que aquí se seguirá es que ella distingue tres etapas en este proceso mientras que para la presente investigación se ha añadido un cuarto periodo. Por otra parte, en lo fundamental se adoptará el planteamiento de De Valck por el que los límites entre una y otra etapa se establecen a partir de transformaciones relativas al modo de operar de los festivales, siempre en estrecha relación con el contexto político y económico.

Según De Valck, es posible señalar un primer periodo que abarca desde que arrancó el más precoz de los festivales, el de Venecia en 1932, hasta finales de los años sesenta. Esta franja de tiempo, en la que nacen algunos de los mayores festivales, se caracteriza por el uso propagandístico que se hace de estos eventos puesto que por parte de los Estados-nación son entendidos básicamente como una muestra de cines nacionales. La segunda etapa apuntada por esta autora se inicia cuando, a partir de las inquietudes socio-políticas propias de la recta final de la década de los sesenta, se promueve una transformación del formato original de los festivales. Éstos adquieren mayor independencia para funcionar como protectores de ciertos cines y como facilitadores de la industria filmica. En esta investigación, sin embargo se ha establecido una etapa intermedia, situada en la década de los cincuenta -entre las dos planteadas por De Valck-. Considero que en esos años devienen cambios suficientemente significativos en los festivales como para que sea posible afirmar que se produjo entonces un giro consistente respecto a los planteamientos de estos eventos en su etapa inicial. En esta década será cuando tomaran forma los principales elementos que posteriormente posibilitaron los cambios acaecidos en los festivales desde la segunda mitad de la década de los sesenta, básicamente en lo que se refiere a la introducción de cinematografías periféricas. Finalmente, volviendo a coincidir con De Valck, se señalará un último periodo (el tercero según esta autora, el cuarto según la propuesta de esta investigación) que se desarrolla desde mediados de los ochenta y hasta la actualidad. En él se hace más patente que nunca la mundialización de los festivales. Como circuito es entonces cuando alcanza mayor solidez como consecuencia de una transformación cualitativa caracterizada por una mayor profesionalización e institucionalización.

6.1. Etapa de formación y desarrollo: cosmopolitismo y nacionalismo en los festivales.

Fue tras la Primera Guerra Mundial y con más contundencia una vez pasada la segunda contienda, cuando se alinearon los principales elementos que habrían de caracterizar a los festivales y que, con el tiempo, terminarán por convertirlos en fenómenos globales. Para empezar, a ellos se abocó parte de la energía de las vanguardias filmicas. En este sentido, cuando estos movimientos estaban en plena crisis, consecuencia de la implantación del sonoro, los festivales recogieron su base intelectual, fundamentada en la idea de que las creaciones artísticas están repletas de valores no cuantificables económicamente y que han de ser apoyadas por ello, con independencia de su rentabilidad o popularidad. También recuperaron su dimensión internacionalista que había caído en saco roto con la exacerbación de los nacionalismos que comportaron las guerras. Si la fórmula de los festivales funcionó fue porque estos eventos lograron la combinación justa entre apelar simultáneamente a lo internacional, dirigiéndose a los vínculos globales de la cinefilia, y a los valores del Estado-nación, incidiendo en los sentimientos nacionalistas que encendían y dividían a los Estados europeos. En este sentido, la cuestión idiomática que en las salas jugaba en contra de los cines no anglófonos, sobre la plataforma de los festivales se convertía en un elemento que daba juego a la competición internacional acentuando la diferenciación nacional (De Valck, 2007).

Por su parte, los cineclubs que se habían extendido por Europa, algunos países latinoamericanos y los Estados Unidos, contribuyeron a generar las redes que se irían estableciendo entre los diferentes festivales. Estas entidades habían significado una alternativa a las salas convencionales al proporcionar espacio para producciones de limitada o nula implantación en las salas comerciales, como el documental e incluso el cine de las vanguardias. En Francia ampararon a los cines impresionistas y surrealistas mientras que en Brasil, por ejemplo, alentaron trabajos de producción doméstica. Retomando su testigo, los festivales asumieron

exitosamente en sus programas producciones alternativas y experimentales a las que se sumó el cine político (Sterritt, 2010).

En el trasfondo de estas influencias estuvo presente desde el inicio la compleja relación que los festivales establecieron con Hollywood. Hay que recordar a este respecto que el fenómeno de estos certámenes partió de los esfuerzos europeos por adueñarse de un territorio desde el que disputarle parte de su dominio a la industria dominante. Sin embargo, contaron desde un inicio con su cine e invitaron a sus directores y estrellas para incrementar su estatus y popularidad. Además, al respecto de esta cuestión, merece ser apuntado que si bien, por lo general, los géneros populares quedan excluidos de sus pantallas si que se admite en ellas cine popular-comercial norteamericano. Pero, al margen de lo contradictorio que esto pueda resultar, los festivales generaron discursos sobre sí mismos a partir de la crítica la industria de Hollywood y las películas fueron entendidas como exponentes de la identidad nacional y creaciones de autor únicas, cuestión en la que interviene claramente la distinción arte/Europa frente a industria/EEUU. Así, resulta necesario incidir de nuevo en que, mientras se produce una colaboración entre los festivales y esta industria en el campo comercial, a nivel ideológico y discursivo los primeros se alejan de la cultura masiva para encuadran sus virtudes en el ámbito más ilustrado de la distinción cultural.

De este modo, sin pasar por alto este segundo aspecto, cuando nos enfrentamos al fenómeno de los festivales podemos constatar que, en la práctica, desde un principio resultó imposible (por insuficiente) acoger cualquier distinción clásica entre cultura de masas y alta cultura para pensarlos. Prueba de ello es que gran parte de su éxito se debió, desde un principio, al hecho de dirigirse a un auditorio amplio. Este abarcó desde el sector más especializado de profesionales del sector fílmico, a espectadores deseosos de ver filmes experimentales e intelectuales heredados de los cineclubs, pasando por públicos generales, interesados en el cine pero a la vez atraídos por el *glamour* de estos eventos o por los lugares con abolengo en los que se siempre se situaron.

El nacimiento de los primeros grandes festivales inició su andadura a inicios de los años treinta, justo cuando el espacio cinematográfico hispanoamericano comenzaba a tomar verdadera entidad y se llevaban a cabo las primeras iniciativas oficiales con una cierta solidez destinadas a impulsarlo. Entre estas iniciativas ya han sido mencionadas el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía del año 1931 o la creación de la UCHA (Unión Cinematográfica Hispanoamericana).

Como veremos en este apartado, los diversos festivales que empezaron a funcionar durante esta primera etapa, que abarca desde la creación de los más antiguos hasta los años cincuenta, comparten una serie de propiedades. Entre ellas está el hecho que sean proyectos de los diferentes Estados-nación en los que se ubican. Es decir, que surgieran como iniciativas institucionales estatales. En este sentido, por lo general, los que se crean en este periodo de entreguerras cumplen una función política como plataformas de propaganda nacionalista. En otro orden de cosas, en este periodo se irán estableciendo algunas de las principales lógicas de funcionamiento particulares de estos certámenes como son el establecimiento de jurados oficiales y secciones, su celebración en fechas fijas (por lo general anuales), su particular relación con la industria de Hollywood -que oscila entre el entusiasmo y la oposición- o su interés por tener proyección internacional.

Paradigma entre los festivales en la medida que contiene todos los elementos claves que dieron lugar a la conformación de estos eventos, el de Venecia fue el que antes entró en escena. Este festival nació como una más entre las medidas proteccionistas destinadas a impulsar el cine nacional llevadas a cabo por el Gobierno de Mussolini. Concretamente podría decirse que fue una iniciativa del dictador italiano en persona resultado de su fascinación por las posibilidades del cine como medio de propaganda (Sterritt, 2010). Sea como fuere, el Ministerio de Información intervino directamente en su creación y el día 6 del mes de agosto del año 1932 se inauguró la llamada Primera Exhibición Internacional del Arte Cinematográfico dentro del marco de la preexistente Exposición Bienal de Arte de Venecia.

En un primer momento la Exhibición, celebrada en el Hotel Excelsior, en la isla del Lido, no tenía carácter competitivo. A pesar de ello, se definía grandilocuentemente como un evento internacional y con glamour y, en este sentido, contaba con la presencia de grandes estrellas. En su edición inicial presentó alguno de los grandes títulos del momento como *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1932), que fue la primera película proyectada en el festival. De este modo, Venecia tuvo la ambición de ser un gran evento desde que comenzó a funcionar. En su segunda edición, realizada en 1934, ya participaron diecinueve países y tuvo más de trescientos periodistas acreditados.

Desde sus más tempranas ediciones, definió varios de los funcionamientos típicos de esta clase de acontecimientos que tendrían continuidad en otros festivales. En la de 1934, sin ir más lejos, se inauguraron los galardones oficiales que habrían de ser otorgados por un jurado (que se convirtió en internacional en 1936). Sentando precedente, esta fórmula que se convertiría en característica de los grandes festivales, se instauró en lugar de otras como por ejemplo la votación popular (voto del público). Aunque en relación con esta cuestión es necesario mencionar que, en el contexto concreto del festival de Venecia, la oficialización de un jurado respondía al interés político que el Régimen de Mussolini tenía puesto en el evento. Su constitución otorgaba la posibilidad de ejercer un cierto control sobre los premios que se concedían. Por otra, junto a la constitución del jurado se implementó una segunda medida que también ayudaba a posicionar mejor determinadas películas dentro del palmarés del festival, facilitando que salieran premiadas. Me refiero a que se definieron diferentes secciones en la competición con lo que se incrementaban las ocasiones en las que determinados trabajos podían acceder a los galardones.

De este modo, la institucionalización de los premios acabó traducéndose en mayores posibilidades de dar un buen espaldarazo no sólo a la cinematografía nacional italiana, sino también a las producciones propagandísticas de sus aliados. Muestra de ello es que Alemania ganara el Premio a la Mejor Película Extranjera en cuatro ocasiones entre los años 1936 y 1942, lo que estuvo en el origen de

significativas polémicas como veremos algo más adelante en este mismo apartado. También el año 1942 fueron galardonados dos filmes españoles realizados por el primer Franquismo: *La aldea Maldita* (Florián Rey, 1942) y *Goyescas* (Benito Perojo, 1942).

Con el fin de tener un panorama más completo detengámonos ahora brevemente en enumerar otra peculiaridad definida en los primeros años de funcionamiento de Venecia que marcaría una dinámica que seguirían más tarde otros festivales: la constitución de citas fijas anuales para la celebración del certamen. Esta medida se instauró con el fin de labrarse la fidelidad del público en la que fuera su tercera edición, con Ottavio Croze ejerciendo como director. Para entonces ya se había producido un destacable incremento en el número de países participantes en el festival. No obstante, también fue en ese momento cuando se inició la exclusión de los filmes de la Unión Soviética que no volverían a proyectarse en las pantallas de la bienal hasta una vez terminada la II Guerra Mundial.

Enlazando con la cuestión anterior, finalmente el arribismo que mostró el festival en sus primeros años, beneficiando a producciones propagandísticas o favorables al fascismo y excluyendo a las películas soviéticas, acabó trayéndole problemas. Ni siquiera el éxito en número de asistentes y visitantes de las primeras ediciones consiguió evitar que el festival entrara en conflicto con gran parte de la comunidad internacional. A las suspicacias que ya existían desde su misma creación y a los favoritismos que había mostrado durante su por entonces corta historia se sumaron los desacuerdos que aparecieron entre la organización y los propios jurados del festival. Así ocurrió cuando en la edición del año 1937 las autoridades del evento vetaron que *La grande illusion* (Jean Renoir, 1937) fuera premiada. La situación todavía empeoró más en la siguiente edición cuando la película en dos partes *Olympia* (Leni Riefenstahl, 1938) compartió el máximo galardón con *Luciano Serra pilota* (Goffredo Alessandrini, 1938), un drama sobre un soldado fascista que firmaba en calidad de supervisor el hijo mayor de Mussolini. La decisión motivó la dimisión de los miembros americanos, ingleses y franceses del jurado.

Tras estos hechos el festival entró en una etapa crítica. En las ediciones que se sucedieron participaron muy pocos países y, finalmente, en 1942, el certamen se vio interrumpido por la Segunda Guerra Mundial. Cuando se reanudó en 1946 inició un nuevo periodo en el que trató de tomar distancia del marcado papel político que había jugado durante el fascismo, aunque siguió apoyando con firmeza al cine italiano. En este sentido apunta la inclusión en los programas de las siguientes ediciones de algunos significativos filmes del neorrealismo italiano como *Paisà* (Roberto Rosellini, 1946) o *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948). Además, el evento intentó potenciar su imagen internacional recuperando la presencia de los filmes vetados de la Unión Soviética y esforzándose por contar con la presencia de grandes estrellas internacionales como Jean Cocteau, Orson Welles, Rita Hayworth, Anna Magnani o Laurence Oliver. Sus esfuerzos se vieron recompensados y Venecia disfrutó de un largo periodo de expansión, que se extendió a lo largo de toda la década de los cincuenta.

Antes de que todo eso ocurriera, en 1939, se inauguró la primera edición del festival de Cannes. Entre los objetivos que promovieron su puesta en marcha destaca la pretensión de la organización francesa de responder a la creación del festival de Venecia, generando un evento del mismo calibre pero que funcionara como su contraparte a nivel propagandístico en esos años en los que el evento italiano representaba el fascismo a los ojos de la comunidad internacional. Del proyecto de organizar y financiar este festival se encargó el gobierno francés y fue impulsado de forma especial por Jean Zay, por entonces ministro de Educación y Bellas Artes. El periodista Robert Favre le Bret y el historiador Philippe Erlanger encabezaron el comité organizativo del festival³⁷. Para su lanzamiento se contaba con la presencia especial de Louis Lumière en un acto que sin lugar a dudas vindicaba el papel de un francés como 'padre' del cine -y por extensión de Francia en general-.

³⁷ El primero de ellos, tras ser delegado general del Festival de Cannes, fue nombrado presidente del mismo en 1970, puesto que ocupó hasta 1984.

El de Cannes resultó ser otro festival fundamental en la medida que profundizó en la conformación los elementos básicos que definen el funcionamiento de estos espacios en la escena cultural moderna, particularmente en lo referente a su relación con Hollywood. Al respecto de esta cuestión el programa de la primera edición ya se distinguió por establecer amplios vínculos con esta industria americana, algo que con el paso de los años siguió siendo especialmente significativo del festival francés. Su programa inaugural, por ejemplo, incluía algunas de las principales producciones del Hollywood del momento como *The wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939) y acogía a grandes estrellas de la industria americana como Gary Cooper, Mae West y Tyrone Power.

Pero, a pesar de que todo estaba dispuesto, la edición de 1939 sólo pudo celebrarse durante unas pocas horas. Fue bruscamente interrumpida por el anuncio de la entrada de Francia en la II Guerra Mundial tras la invasión de Polonia por Alemania. Tras esta abrupta suspensión pasaron siete años hasta que Cannes consiguió de nuevo reabrir sus puertas en el año 1946 cuando, precisamente, se restablecía el festival de Venecia. En esta ocasión la programación del evento se inició con *Notorious* (Alfred Hitchcock, 1946) y pudo celebrarse sin incidencias. No obstante, la calma duró poco y los primeros años de su historia fueron agitados. A la edición de 1947 pudieron asistir muy pocos países y lo ocurrido apenas fue un preámbulo de lo que sucedería en 1948 cuando el festival tuvo que volver a cancelarse, algo que se repitió en la edición de 1950. Con todo, hasta bien entrada la década de los cincuenta el certamen galo no logró consolidarse y celebrarse de forma estable. Desde entonces sólo ha vuelto a sufrir una interrupción en 1968, cuando sus salas volvieron a cerrar como consecuencia de los tumultos del mayo francés.

En la inmediata posguerra, además de resurgir Venecia y Cannes, también abrieron sus puertas los festivales de Locarno y de Karlovy Vary. El primero de ellos, el suizo, se inauguró tras una brevísima preparación después de que el festival de Lugano, que ya llevaba años celebrándose, desapareciera repentinamente. Situado en una zona de gran influencia italiana en el cantón del

Tesino, reflejó en su programación este influjo que no se basaba sólo en la existencia del italiano como lengua común, si no también en vínculos políticos ya que ésta fue una tierra de acogida importante para numerosos exiliados antifascistas durante la Guerra.

Los organizadores del festival apostaron con decisión por el Neorrealismo italiano. Así, en la edición inaugural hubo un considerable número de películas de esta corriente, entre ellas *Roma, città aperta* (*Roma, ciudad abierta*, Roberto Rossellini, 1945). De este modo la importancia del Neorrealismo en los primeros años del festival de Locarno es indiscutible. Por ello no es de extrañar que en 1954 se realizara una exposición retrospectiva; “Aspectos del Neorrealismo Italiano” en la que se proyectaron los títulos más significativos del movimiento, así como trabajos de realizadores emergentes como Federico Fellini o Michelangelo Antonioni. Precisamente, a este último se le concedió su primer gran premio en la edición de 1957 de este festival por *Il grido* (*El grito*, 1957).

En lo que se refiere al festival checoslovaco de Karlovy Vary, tuvo en un primer momento la forma de una muestra no competitiva y bastante modesta y se celebraba entre Karlovy Vary y Mariánské Lázně. La iniciativa fue impulsada por el Ministerio de Información y Cultura del país como una medida para fortalecer a su cine tras la nacionalización de la industria fílmica que se había realizado en 1945. En 1948 el festival se ubicó de forma definitiva en Karlovy Vary y, con los comunistas recién instalados en el poder, tomó un rumbo que lo marcaría durante décadas. En el caso de este festival se hizo uso de él esencialmente como una herramienta de lucha ideológica y de propaganda contra Occidente lo que determinó qué países participaban, en qué secciones se ubicaban las películas y qué premios se les concedía. A pesar de ello, el festival logró crecer y en 1951 se estableció por vez primera la sección competitiva en la que se entregaba el Globo de Cristal como máximo galardón. Apenas unos años más tarde, en 1956, la FIAPF clasificó al festival con la categoría de 'A'.

Mientras esto ocurría en el universo de los festivales, en la segunda mitad de la década de los cuarenta en Hispanoamérica comenzaban a realizarse las primeras coproducciones entre los países de la región. Recuperando lo expuesto en el Capítulo 3, en estas películas se continuó desarrollando la línea de cine popular que se había cultivado durante la década anterior y que se hizo más compleja sobre la fórmula de las coproducciones en la etapa franquista. Se trataba de un tipo de cine destinado fundamentalmente al consumo interno en la región y que permaneció alejado de las plataformas de estos festivales que apostaban por filmes de corte más autoral, vanguardista y político según ha sido expuesto. En este sentido, tal y como se verá en el próximo capítulo, las películas de alguno de los países de Hispanoamérica que en este periodo tuvieron cierta participación destacada en los festivales no fueron en ningún caso coproducciones hispanoamericanas³⁸.

6.2. Las consecuencias de la Guerra Fría, la aparición de los festivales hispanoamericanos y el 'descubrimiento' de la periferia.

Con el final de la Segunda Guerra Mundial no cesaron los conflictos. Los festivales se vieron afectados por la Guerra Fría y la lucha entre potencias capitalistas y comunistas por establecer su dominio. Transcurridos los primeros años de la posguerra, el componente político nacionalista que había provocado la creación de estos eventos fue filtrado por este enfrentamiento. Esto no significó en absoluto que los festivales dejaran atrás su carácter fundamental de terreno de batallas políticas en torno a la cuestión de lo nacional, algo que continuó funcionando aunque de forma latente. Pero el mundo quedó dividido en dos bloques y esta batalla primó sobre lo demás.

³⁸ Como se verá en el siguiente capítulo, este tipo de filmes no empezará a ser premiado en festivales hasta la década de los sesenta.

Por otra parte, en estos años surgieron otros grandes festivales. Uno de ellos fue el Festival Internacional de cine de Berlín que ilustra a la perfección los aspectos mencionados más arriba. Este evento nació en 1951 y los motivos de su creación responden con precisión al marco contextual del momento, tanto como lo hace su ubicación en la ciudad-emblema de la lucha entre ambos bloques.

Por un lado, su puesta en funcionamiento tenía como objetivo salvar la crisis que estaba atravesando entonces la industria filmica alemana después de la reconstrucción a la que tuvo que enfrentarse el sector tras la caída del nazismo y la destrucción física del país. Por otra parte, se trataba de un movimiento estratégico de los estadounidenses con el fin de controlar el campo cultural en la zona. En otras palabras, la idea era reconstruir la industria nacional promoviendo los planteamientos y valores occidentales en el área de influencia oriental. En este sentido, celebrar un festival en Berlín tenía una gran fuerza simbólica. A pesar de ello, el evento se presentaba a sí mismo como un punto de encuentro entre la Europa del Este y la del Oeste. La posición, además de ser difícil de justificar desde los planteamientos que originaron el festival, resultaba casi imposible de llevar a la práctica por dos motivos. El primero de ellos es que la reconstitución de la industria filmica nacional se había concretado en dos modelos diferenciados y distantes después de la Conferencia de Yalta en 1945, del inicio de la Guerra Fría y de la constitución de una Alemania dividida. En segundo lugar, porque en los primeros años del festival se excluyeron las películas de países comunistas, que no participaron oficialmente hasta 1975. Antes sólo unas pocas películas de estos Estados, de forma puntual, consiguieron colarse en sus pantallas (De Valck, 2007). Es más, en las primeras ediciones la invitación a participar en este festival se limitaba a un máximo de dos producciones por país con la excepción de Estados Unidos e Inglaterra, que podían presentar tres películas cada uno de ellos. De todos modos, el evento fue exitoso desde un principio y en apenas cinco años de vida logró hacerse con la categoría 'A' de la FIAPF.

El Festival Internacional de Cine de Moscú surgió también en este periodo. En realidad se había inaugurado en 1935 (con lo que sería el segundo más antiguo de

los festivales que actualmente cuentan con la máxima calificación de la FIAPF). Fue un proyecto personal de Stalin, en el que Eisenstein participó desde la dirección del mismo, que trataba de proponer una alternativa al festival de Venecia. Pero el festival no tuvo continuidad en los años treinta. En 1959 renació con un nuevo planteamiento. Entonces, como ocurrió con el festival de Berlín, el evento soviético hizo patente la división que enfrentaba al mundo.

Nikita Khrushchev, en aquellos momentos a la cabeza de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, trataba de impulsar algunas iniciativas dirigidas a pacificar la convivencia con el bloque capitalista. El festival de cine de Moscú es hijo de este espíritu. El momento coincidió con que, una vez dejado atrás el estalinismo, en el extranjero aumentó el interés por la Unión soviética, su cultura y su cinematografía. En este sentido, el festival ofrecía al público muchas películas que nunca se habían mostrado en otros festivales. De este modo ejerció de máximo representante ante el mundo de la cinematografía soviética y de los posicionamientos políticos del bloque. Por otro lado, en el sentido contrario, la población local podía visionar en el festival películas del exterior (Richmond, 2004).

Marcados por sus propios conflictos también se crearon durante los años cincuenta los dos grandes festivales del área hispanoamericana: el Festival Internacional de San Sebastián y el Festival Internacional de Mar del Plata. El festival vasco se inauguró en plena dictadura franquista en 1953 y en su primera edición fue concebido como una Semana Internacional de Cine promovida por los comerciantes locales. Sin embargo, al año siguiente el gobierno se apropió de la iniciativa. Se encargaron de su organización el Sindicato Nacional del Espectáculo y el Ministerio de Información y Turismo y el evento pasó a denominarse Festival Internacional de Cine. El programa de esta segunda edición ofrecía una cierta flexibilización de la censura como una forma de incentivar su participación en el mismo, así como la concesión de privilegios fiscales para las películas que participaban en el festival (lo que fue inmediatamente recompensado por la FIAPF con la concesión de la categoría 'B' como festival no competitivo).

Se trataba de ofrecer una imagen de modernidad y desarrollo en el país al tiempo que se impulsaba la cinematografía nacional hacia el mercado exterior.

Así pues, el festival de San Sebastián es fruto del periodo de aperturismo que se inicia en la década de los cincuenta para cuando la situación económica, política y social del país demandaba una posición menos autárquica. Con el objetivo de contextualizar esta necesidad no está de más señalar que la Guerra Fría fue uno de los elementos que el Franquismo utilizó para romper su aislamiento. En este sentido, era indiscutible que el gobierno español se posicionaba como anticomunista y eso facilitaba su entonces anhelado acercamiento al bloque capitalista. De este modo, poco a poco, a través de numerosas gestiones, se fueron acortando diferencias. Ejemplos de ello son la concesión de préstamos estadounidenses al país por parte de instituciones bancarias privadas a inicios de los cincuenta, la anulación de la resolución mediante la que la ONU había retirado los embajadores de sus países miembros de Madrid (Resolución 39 '1' de la Asamblea General de la ONU sobre la cuestión española, 1946) o la concesión a EEUU de bases militares en el país a cambio de ayuda militar y económica que Washington y Madrid firmaron en 1953. Finalmente, en 1955, España se incorporó a la ONU. Poco después, en 1958, lo hará a la Organización Europea de Cooperación Económica (OECE) y al Fondo Monetario Internacional (FMI).

Con el transcurso de las ediciones el festival de San Sebastián continuó adelante con la corriente aperturista por la que había optado (dentro de las limitaciones que imponía la dictadura) y su organización intentó acercar al país títulos extranjeros que contrastaban con el tradicionalismo que cultivaba gran parte del cine nacional y en el que estaban afincadas la inmensa mayoría de las coproducciones hispanoamericanas que se realizaban durante el Franquismo. Así, en estos primeros años acudieron al evento donostiarra autores que bebían del espíritu de la modernidad o incluso de las vanguardias o con proyectos renovadores como Federico Fellini, Jean-Luc Godard o Luis Buñuel y se premió mayoritariamente a películas europeas.

La historia del festival es, por lo general, bastante estable. Ayudado por su privilegiada situación, junto a la playa de La Concha, recibió grandes cantidades de público desde un principio. Sin embargo, atravesó algunos momentos críticos como en el año 1956, cuando la FIAPF no quiso reconocerlo. A pesar de ello las autoridades siguieron adelante con él en la misma línea de trabajo y en 1957 le fue entregada definitivamente la Categoría 'A' como festival competitivo. Ya en etapas posteriores San Sebastián volvió a vivir varias decaídas. Por ejemplo, en 1963 perdió la categoría 'A', volviendo a recuperarla en la siguiente edición y a comienzos de los ochenta bajó considerablemente su popularidad entre el público, aunque hacía la mitad de la década consiguió recuperarse.

Antes de dejar el marco español conviene mencionar que, justamente, durante las décadas de los cincuenta y los sesenta es cuando darán comienzo en España, además del festival vasco, otros muchos que, a pesar de no haber sido reconocidos con la máxima categoría de la FIAPF, se cuentan entre los más prestigiosos del país. Entre ellos están la Semana Internacional de Cine de Valladolid (1956), el Festival internacional de Cine de Bilbao (1959), el Festival internacional de Cine de Gijón (1963) y el Festival internacional de Cine Fantástico de Cataluña en Sitges (1968)³⁹.

Volviendo a los festivales de 'Clase A', en lo que refiere al otro certamen hispanoamericano, el Festival Internacional de Mar del Plata, es también conveniente mencionar brevemente algunas de las singularidades del contexto histórico de esos años en relación a su posición geopolítica para entender las aspiraciones por las que surge y los planteamientos con los que opera. En este sentido, para entender a qué responde la puesta en funcionamiento del evento hay que sopesar como Latinoamérica se convirtió en un terreno de batalla en el que las grandes potencias exteriores se disputaban el ejercicio de sus influencias. Para empezar, durante la década de los cincuenta en América Latina se manifestaron

³⁹ Cuando surgieron estos festivales llevaban un nombre distinto del actual, que es el que ha sido apuntado en el texto. La Semana Internacional de Cine de Valladolid se denominaba "Semana de Cine Religioso", el festival de Bilbao "Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino", el celebrado en Gijón "Certamen Internacional de Cine y TV Infantil" y el Festival internacional de Cine Fantástico de Cataluña en Sitges nació como "Semana Internacional de Cine Fantástico y de Terror".

con contundencia las consecuencias de la Guerra Fría. En sus distintas naciones competían los intereses de la Unión Soviética y los Estados Unidos desestabilizando la región. A esto se añadía el hecho que la Segunda Guerra Mundial había dejado al descubierto la debilidad de los países europeos, sus políticas colonialistas y postcolonialistas sobre la zona y las fallas del proyecto de la modernidad. La desconfianza que ésta fragilidad despertó en América Latina no hacía más que sumarse a las tensiones previas que ya existían con EEUU, - particularmente desde la doctrina Monroe debido a las pretensiones expansionistas que encubría-.

En este caldo de cultivo, con el descontento generalizado y con sectores importantes rebosantes de ansias antiimperialistas, fueron tomando forma las esperanzas de grupos de cineastas de varios de los países de la región. Querían transformar el panorama de realización, distribución y exhibición tradicional y no sólo en sus respectivos espacios nacionales, pues plantearon su proyecto desde la perspectiva de la unidad latinoamericana. Empieza a formarse entonces el llamado Movimiento del Nuevo Cine latinoamericano ^y los festivales suponen el medio ideal para hacerlo fluir (Cumaná; Sin Fecha).

De esta forma, dentro de este movimiento se configuran una serie de heterogéneas propuestas estéticas y teóricas pero todas ellas motivadas por un deseo común de cambio de la situación político-social del subcontinente en un momento en el que, en palabras de Marcia Orell, “(...) el Hombre Latinoamericano comienza a percibir que se inicia la hora de los cambios, de la renovación [...] el Ser latinoamericano comienza a mirarse a sí mismo en sus problemáticas existenciales y de subsistencia” (Orell, 2006: 14). A su calor surgen una serie de iniciativas que construyeron y desarrollaron la idea de que existía un cine latinoamericano, pensado a su vez como un ente diverso pero unificado⁴⁰. En

⁴⁰ Este movimiento está formado por teorías y propuestas estéticas muy particulares y diferentes entre ellas por lo que en muchos estudios se habla de ellos en plural (Movimientos de los Nuevos Cines en América Latina). Sin embargo, en esta ocasión, mantendré la denominación en singular porque justamente me permite acentuar la idea de que, a pesar de su heterogeneidad, las aspiraciones apuntaban a un proyecto revolucionario de conjunto.

esta labor resultó fundamental el trabajo de una serie de por entonces jóvenes realizadores con deseos de cambiar las cosas.

Muchos de ellos se formaron en Europa durante los años cincuenta en escuelas como el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma o el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos parisino (IDEHEC) donde recibieron la influencia del Neorrelismo italiano, la Nouvelle Vague francesa y los nuevos cines europeos en general. Éstas serán las principales influencias de este movimiento (Orell, 2006) aunque no hay que pasar por alto en ningún momento que las reformularon en propuestas fílmicas propias. La lista de los directores instruidos en las escuelas europeas que con los años se convirtieron en los más reconocidos del continente es extensísima. Entre ellos están los cubanos Julio García-Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea y Néstor Almendros; los argentinos Fernando Birri y Rosalía Polizzi; colombianos como Antonio González Moreno, Jorge Pinto y Ignacio Montalvo; los brasileños Rudá de Andrade, Carlos Alberto Souza Barros, José Geraldo Santos Pereira, Rodolfo Nanni, Bartolomeu de Andrade y Gustavo Dahl; el dominicano Oscar Torres; el puertorriqueño Pablo Cabrera Ramírez; los venezolanos Enver e Ivork Cordido, Margot Benacerraf, Carlos Rebolledo y Daniel Oropeza; los peruanos Orlando Aguilar, Bernardo Roca Rey y Ana Lanatta; los chilenos Sergio Castilla y Héctor Ríos; los mexicanos José Luis González, Salvador Elizondo, Felipe Cazals y Paul Leduc; el nicaragüense Gerardo Dreyfus; los uruguayos Maruja Echegoyen y Nelson Scartaccini; el boliviano Alfonso Gumucio; el martiniqueño Michel Traeré, etc. (Cumaná, Sin Fecha).

El propio Gabriel García Márquez, aleccionado él mismo en la citada escuela de Roma, ya en 1986 y durante su intervención en el acto de inauguración de la sede de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, remitió a la transcendencia de esta cuestión y a la importancia que estos realizadores otorgaban a la idea de construir un proyecto común:

“Entre 1952 y 1955, cuatro de los que hoy estamos a bordo de este barco estudiábamos en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma: Julio García Espinosa, Vice-Ministro de Cultura para el Cine, Fernando Birri, gran papá del Nuevo Cine Latinoamericano, Tomás Gutiérrez Alea, uno de sus orfebres más notables, y yo, que entonces no quería nada más en esta vida que ser el Director de Cine que nunca fui. Ya desde entonces hablábamos casi tanto como hoy del cine que había que hacer en América Latina, y de cómo había que hacerlo, y nuestros pensamientos estaban inspirados en el neo-realismo italiano, que es —como tendría que ser el nuestro— el cine con menos recursos y el más humano que se ha hecho jamás. Pero sobre todo, ya desde entonces teníamos conciencia de que el cine de América Latina, si en realidad quería ser, sólo podía ser uno. El hecho de que esta tarde sigamos aquí, hablando de lo mismo como loquitos con el mismo tema después de treinta años, y que estén con nosotros hablando de lo mismo tantos latinoamericanos de todas partes y de generaciones distintas, quisiera señalarlo como una prueba más del poder impositivo de una idea indestructible”

(García Márquez, 4 de diciembre, 1986).

Para levantar esta idea de la existencia de un cine latinoamericano unificado sobre la que reflexiona Gabriel García Márquez los festivales resultaban un medio ideal. Se convirtieron en espacios de encuentro entre los cineastas de este movimiento, así como en lugares en los que dar a conocer sus trabajos.

Algunos de ellos funcionaron como verdaderas plataformas de este movimiento y el de Mar del Plata, que había sido fundado en 1954, no permaneció ajeno al ambiente creado por el Nuevo Cine. El evento se generó a instancias de la Secretaria de la Nación de Argentina y fue inaugurado por su presidente Juan Domingo Perón. En apenas cuatro años la FIAPF le concedió la categoría de 'A' (1959). Su formación despertó mucho interés entre el ambiente intelectual latinoamericano puesto que, además de ser el escaparate ideal para las cinematografías latinoamericanas, suponía una toma de contacto con las

vanguardias y permitía el visionado de películas a las que no resultaba fácil acceder de otro modo en la región. En sus primeros años hubo representación de diferentes cinematografías europeas como la *Nouvelle Vague*, el neorrealismo italiano, la cinematografía sueca, el Free Cinema inglés, y también del cine español. Pero también el cine estadounidense estuvo muy presente a pesar de todo⁴¹. Como invitados asistieron reconocidas figuras del ámbito internacional como Errol Flynn, Ann Miller, Jeanne Moreau, Gina Lollobrigida y Lucia Bosé, o que habían alcanzado una cierta fama en el ámbito hispanohablante como Fernando Fernán Gómez y Aurora Bautista.

A lo largo de su historia el festival sufrió algunos cambios en relación a su ubicación y una larga interrupción. Respecto a la primera cuestión, la edición de 1964 se realizó en la ciudad de Buenos Aires con lo que ese año el festival pasó a denominarse Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina. Por otra parte, las ediciones de 1967 y 1969 se alternaron con el Festival de Rio de Janeiro. En relación al segundo tema mencionado, el festival se interrumpió en 1970. Después, durante la dictadura, tampoco se ofició y no fue hasta unos años después de terminada esta etapa oscura en la historia del país (1976-1983) cuando el certamen volvió a celebrarse. Su reapertura fue en 1996 tras algunos infructuosos intentos previos, veintiséis años después de que se cancelara, cuando el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) se encargó de volver a ponerlo en funcionamiento y de apoyar su reingreso ante la FIAPF, que le vuelve a conceder la categoría 'A' en el año 2001. Desde entonces se ha celebrado de forma ininterrumpida hasta la actualidad. A pesar de ello, esta última etapa no ha sido fácil para este festival. Nunca ha logrado definir la posición que ocupa ni con respecto a los otros eventos de la misma categoría, ni en Hispanoamérica ni en la propia Argentina, donde compite con el Bafici (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente). De pasada la cuestión pone de relieve que, si bien históricamente los festivales de 'Clase A' han sido las grandes referencias históricas en el último decenio, o poco más, se ha creado un circuito de festivales que sin tener el mismo reconocimiento por parte de la

⁴¹ En su primera edición se exhibieron películas como *Pane, amore e fantasia* (Luigi Comencini, 1953), *La ilusión viaja en tranvía* (Luis Buñuel, 1954) o *The Glenn Miller Story* (Música y Lágrimas, Anthony Mann, 1954).

FIAPF se han labrado el respeto de una cierta cinefilia. Esto llega hasta el punto que, en ciertos casos, ensombrecen a los primeros. Sin lugar a dudas lo ocurrido entre el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y el Bafici es el mejor ejemplo en este sentido.

Llegados a este punto, antes de continuar con los festivales de 'Clase A', quisiera referirme someramente a otros eventos celebrados en Latinoamérica que resultaron fundamentales para que los cines latinoamericanos se fortalecieran y comenzaran su recorrido hacia los grandes festivales de otras regiones (principalmente hacia Europa).

Al respecto de este tema es imprescindible hacer referencia al Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias. Éste fue creado en 1960 por parte de un grupo de empresarios y personalidades locales del mundo de la cultura con la finalidad de impulsar el desarrollo del sector turístico en esta ciudad colombiana. Desde un principio su objetivo en lo cinematográfico era contribuir al desarrollo de la cinematografía latinoamericana. En esta misma dirección apuntan en la actualidad los criterios para la selección de películas que establece su organización, según los cuales cada película ha de constituir:

“[...] un genuino mensaje de identidad, presentado a través de un relato cinematográfico, en el que se transmiten valores básicos del ser nacional y latinoamericano, y de la vida social y cotidiana de los pueblos y las naciones representados, las apropiaciones de la memoria histórica y las representaciones de la viva contemporaneidad”.

(Web Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias).

Tampoco se puede obviar el papel jugado por el Festival de Cine de Viña del Mar, inaugurado en 1967, por lo que representó en relación a la construcción y toma

consciencia del proyecto cinematográfico latinoamericano. Desde 1962 existía el Cine Club Viña del Mar a partir del que se desarrolló el festival. De hecho, la idea de su creación provino del doctor Aldo Francia, quien dirigía el cine club y advirtió que “algo nuevo estaba ocurriendo en el cine” tras ver *Ladrón de Bicicletas*, en 1949 (Orell, 2006: 14). La anécdota, entre otras cosas, vuelve a poner de manifiesto la transcendencia del Neorrealismo italiano como influencia fundamental de todo lo que aconteció en el cine de Latinoamérica.

La primera edición del festival de Viña del Mar ya puso el acento en construir un proyecto cinematográfico conjunto en América Latina. Así lo ejemplifica el hecho que junto al festival se celebrara el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos que se producía en este territorio. A él llegaron realizadores principalmente de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Cuba y Uruguay. Llevaban consigo películas hechas en sus países a lo largo de los años cincuenta, precursoras de lo que sería el Nuevo Cine Latinoamericano, y reflexiones de sus realidades nacionales pero abiertas a las influencias regionales (Orell, 2006). En las reuniones del encuentro se acordó la organización de una semana de cine latinoamericano en diversos festivales europeos y estadounidenses (Cannes, Pesaro, San Sebastián, Moscú, Montreal, Venecia, Columbianum, Berlín, San Francisco y Acapulco). Algo que sin lugar a dudas muestra la importancia dada por parte de estos realizadores a tratar de difundir su trabajo fuera de la región por la vía de los festivales.

Al encuentro de Viña del Mar del año 1967 le sucedieron otros. Las reuniones ulteriores fueron en 1969 también en Viña del Mar, en 1974 en Caracas y en 1977 en Mérida (Venezuela), donde continuaron pactándose estrategias y patrones de actuación. Pero fue en la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano cuando, según Edmundo Aray, el proyecto que los animaba se desplegó en toda su dimensión (Aray, Sin Fecha). Esta muestra, que reunió a documentalistas de todo el subcontinente, fue celebrada en Mérida del 21 al 29 de septiembre de 1968 por iniciativa del cineasta venezolano Carlos Rebolledo.

Finalmente, antes de pasar a otra cuestión quisiera mencionar también al Festival Internacional del Nuevo Cine latinoamericano de la Habana que se celebró por primera vez en 1978. Heredero del espíritu Viña del Mar (Mahieu, 1990) -evento que dejó de celebrarse tras la edición de 1969 y que no reabrió sus puertas hasta 1990-, al crearlo sus organizadores declararon sus pretensiones de apoyar el encuentro y el intercambio entre los movimientos cinematográficos de Latinoamérica.

Mientras todo esto ocurría en Latinoamérica, en los grandes festivales que habían surgido durante las décadas anteriores el cambio más destacado fue que durante los años cincuenta las pantallas de estos eventos en Europa comenzaron a acoger los trabajos de unos pocos realizadores de los cines asiáticos, en especial del japonés, y de forma más marginal del hindú, pero también de los Cines del Este. No es de extrañar que el 'descubrimiento' de estos cines se produjera después de que los procesos de descolonización de África y Asia se hubiesen acelerado tras la Guerra. Fue entonces cuando algunos realizadores de estos países descolonizados, en muchos de los casos formados profesionalmente en Europa -como ocurría con los directores latinoamericanos-, regresaron a sus países a ejercer su función como cineastas. Algo que, con frecuencia, desarrollaron al margen de las cinematografías populares que existían en ellos de forma más o menos estabilizada cuando estos países todavía eran colonias. Coincidiendo con el periodo en el que alcanzan la soberanía se imponen ese otro tipo de directores formados en la ortodoxia moderna europea de la que no puede pasarse que contiene una carga importante de nuevas dependencias culturales poscoloniales. Las naciones que albergaban a los festivales, por su lado, habían de reconstituirse de la crisis cultural que comenzó a aflorar por todo el mundo poniendo en cuestión el proyecto de la modernidad. En su parte más positiva este cuestionamiento permitió que se entrevieran otras realidades y culturas en estos espacios. Sin embargo, el proyecto moderno, lejos de desaparecer, modificó su funcionamiento. No por casualidad cada festival tendió a brindar espacio, justamente, a los cines de sus respectivas ex-colonias.

Estas transformaciones son sólo la antesala de lo que ocurriría a finales de los sesenta, tal y como será desgranado en el siguiente apartado. Pero de momento, lo acontecido en el festival de Venecia puede servir para ilustrar cómo se producen las primeras incursiones en los grandes festivales de cines que hasta entonces habían estado fuera de estos espacios. En las dos primeras décadas de este festival el cine italiano ocupaba gran parte de la programación -como continuará ocurriendo en las décadas posteriores-. Sin embargo llegados los años cincuenta sus pantallas empiezan a transformarse. Por un lado, seguían siendo frecuentes los reconocimientos a autores de la posguerra como Michelangelo Antonioni, Federico Fellini o Francesco Rosi y a los ya consagrados y habituales de los festivales como Roberto Rossellini. Pero por otro lado el cine japonés comenzó a hacerse un hueco, -pequeño pero no por ello menos significativo-, cuando algunos directores de esa nacionalidad se llevaron algunos de sus principales premios. En 1951 *Rashômon* (Akira Kurosawa, 1950) se hizo con el León de Oro a la Mejor Película del certamen. Unos años después, en 1958, *Mubomatsu no issbo* (*El hombre del carrito*, Hiroshi Inagaki, 1958), logró ese mismo galardón. Otras producciones japonesas ganaron el León de Plata del festival. *Ugestsu monogatari* (*Cuentos de la luna pálida*, Kenji Mizoguchi, 1953) lo consiguió en 1953 y *Sanshô Dayû* (*Intendente Sansho*, Kenji Mizoguchi, 1954) y *Shichinin no samurai* (*Los siete samuráis*, Akira Kurosawa, 1954) en 1954⁴². En lo que respecta al cine hindú, la película *Aparajito* (Satyajit Ray, 1956), se hizo con el León de Oro en 1957. Mientras que una muestra de las exitosas incursiones en este festival de los cines realizador en los países de Europa del Este durante la década de los cincuenta la encontramos en *Popiól i diament* (*Cenizas y diamantes*, Andrzej Wajda, 1958) que en 1959 ganó el Premio Especial de la Crítica (FIPRESCI).

La misma tendencia se repite en otros festivales. Por poner unos pocos ejemplos, en el de Berlín *Kakushi-toride no san-akunin* (*La fortaleza escondida*, 1958), del propio Akira Kurosawa, logró el Oso de Plata a la Mejor Dirección en la edición de 1959. En Cannes algunos filmes de Satyajit Ray tuvieron una cierta repercusión. Por un lado su película *Pather Panchali* (*La canción del camino*, 1955) consiguió en 1956 el

⁴² Entre los años 1952 y 1957 el León de Plata se concedió como segundo gran premio del festival a filmes que habían optado al León de Oro. Después empezó a entregarse a diversas categorías (Mejor Dirección, Guión, Cortometraje y Premio Revelación).

Premio al Mejor Documento Humano y una Mención Especial de la OCIC (Organización Católica Internacional del Cine y el Audiovisual). Además, otros trabajos de este realizador fueron presentados en el festival francés aunque no lograron finalmente hacerse con ningún galardón. Por ejemplo, en 1958 *Parash Pathar* (*La piedra filosofal*, 1958) participó también en su competición. Representando a los cines del Este, un filme de Andrzej Wajda (*Kanal*, 1957) recibió el Premio Especial del Jurado en 1957 en este evento. En lo que al festival de Moscú se refiere *Jalsaghar* (*El salón de música*, Satyajit Ray, 1958) ganó el Gran Premio en 1959. En Mar del Plata *Eroica* (Andrzej Munk, 1957) se hizo con el Fipresci de la Crítica Internacional. En Karlovy Vary otro filme del mismo Andrzej Munk, *Człowiek na torze* (*Un hombre en la vía*, 1957), recogió el Premio al Mejor Director en el año 1957.

En suma, que estos cines de ex-colonias europeas o de los países del este de Europa asomaran tímidamente a las pantallas de los grandes festivales occidentales durante la década de los cincuenta se convirtió en una tendencia general. Dicha inclinación no sólo se acentuó en las décadas sucesivas, si no que encajó a la perfección con la profunda transformación que vivieron entonces los festivales a nivel político, a consecuencia de la cual cambió la organización y el formato de los mismos.

6.3. El giro conceptual de los festivales, el asentamiento de los cines políticos y periféricos y la introducción de los cines latinoamericanos.

Las cuestiones políticas tendrán la más absoluta preeminencia en los festivales desde mediados de los años sesenta y a lo largo de los setenta en un sentido diferente que en etapas anteriores. En este periodo se convertirían en un

transcendental terreno de confrontación ideológica y para la representación de los cines periféricos en los circuitos internacionales. Para que esto ocurriera los festivales se ligaron estrechamente a los distintos proyectos políticos que en esta etapa se dibujaban en el horizonte. En especial aquellos vinculados a la crítica a la modernidad, al colonialismo y al imperialismo cultural. Sin embargo, estos eventos siempre se mantendrán en el filo entre dicha crítica y el hecho de ser espacios de validación de las propuestas fílmicas periféricas a partir de sus propios criterios, por lo general heredados, precisamente, de la modernidad. Por ello, el papel que juegan entre estos dos extremos se presta a ser interpretado de varias formas puesto que oscilan entre su función de facilitadores de la emergencia de 'otras' formas fílmicas en el panorama internacional y la apropiación de las mismas para su propio proyecto.

De este modo, la tendencia iniciada la década precedente con la introducción en estos espacios de los trabajos de algunos realizadores de cines que hasta entonces se habían mantenido fuera de estos circuitos se acentuó en este periodo. Por otro lado, la propia forma de organizar y entender los festivales se llenó de contenido político. Al respecto de esta cuestión, estos eventos no se limitaron a ofrecer espacio en sus pantallas para estas cinematografías que aportaron diversidad a ojos occidentales. Se erigieron en sus mediadores ante el panorama cultural internacional y en los exhibidores que posibilitaron que determinadas películas incrementaran su valor y dieran el salto hacia diferentes mercados nacionales occidentales.

Son muy numerosos los ejemplos que podemos citar del paso de autores de cinematografías periféricas por estos certámenes como prueba del incremento de su presencia en ellos durante esta etapa. Sin ir más lejos *Gates to Paradise* (*Las puertas del paraíso*, 1968), del ya mencionado Andrzej Wajda, compitió en 1968 en el festival de Berlín. En el mismo festival, *Pasazerk*a (*La pasajera*, 1963), de Andrzej Munk, ganó en 1964 una Mención Especial. En cuanto al hindú Satyajit Ray en la edición de 1964 de este festival logró el Oso de Plata al Mejor Director por *Mahanagar* (*La gran ciudad*, 1963), mientras que en la del 1965 con *Charulata* (*La*

esposa solitaria, 1964) volvió a hacerse con el mismo galardón al Mejor Director además del premio de la OCIC. Sin dejar el festival de Berlín, su película *Nayak* (*El héroe*, 1966) consiguió una Mención Especial y un Premio UNICRIT (Unión Internacional de la Crítica de Cine). Unos años después, en 1973, con *Ashani Sanket* (*Un trueno lejano*, 1973) ganó el máximo galardón del festival. También son dignas de mencionarse otras películas suyas que participaron en dicho festival a lo largo de ésta etapa aunque no llegaron a ser premiadas, como *Goopy Gyne Bagha Byne* (*Las aventuras de Goopy y Bagha*, 1968) y *Aranyer Din Ratri* (*Días y noches en el bosque*, 1970).

A parte de los cines que ya, modestamente, habían logrado asomarse a las pantallas de los festivales en los años cincuenta, en este periodo se incorporaron a sus pantallas los trabajos de unos pocos realizadores africanos. La mejor prueba de ello es que Ousmane Sembène con *La Noire de...*, -que se considera la primera película realizada por un africano-, logró el Premio Jean Vigo del Festival de Cine de Cannes en 1967.

Pero lo que más nos interesa en relación a esta investigación es que en esta etapa también le llegó el turno al cine latinoamericano. La *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema* de Pesaro tuvo un papel fundamental en que así ocurriera. Por este motivo me detendré en ella a pesar de no pertenecer al grupo de festivales de 'Clase A'. Pero antes es preciso mencionar brevemente las proyecciones realizadas, también en Italia, por el organismo jesuita el *Columbianum*⁴³. En 1962 este órgano organizó un seminario sobre el Tercer Mundo en Santa Margherita Ligure y en su marco celebró una retrospectiva del Nuevo Cine Latinoamericano en la que básicamente había producciones del Cinema Novo brasileño. Al evento fueron invitados realizadores de varios de estos países con lo que la retrospectiva funcionó, asimismo, como una plataforma de encuentro para ellos. En 1965 el *Columbianum* quiso repetir la experiencia y fue entonces cuando Glauber Rocha

⁴³ La participación de este organismo jesuita en la promoción de los nuevos Cines muestra los vínculos existentes entre éstos y los valores católicos que pueden ser advertidos en los premios que la OCIC otorgó a diversos filmes de estos movimientos. Pero también en el hecho que algunos de sus portavoces, como André Bazin o Roberto Rosellini, fueran muy próximos al catolicismo.

pronunció por primera vez el que se convertiría en uno de los manifiestos esenciales del Cinema Novo “La estética del hambre”⁴⁴ (Puentes, 2003).

Apenas un par de años después del primer seminario del Columbianum, en 1964, se inauguró la primera Mostra de Pésaro que se convirtió en el soporte por excelencia en Europa para películas comprometidas políticamente con las luchas emancipatorias y anticolonialistas, filmes experimentales y documentales. Desde sus pantallas se postulaba y fomentaba una alternativa al cine del 'primer mundo'. En ellas se presentaron filmes de Europa del Este, de Japón, africanos y árabes. Pero, como ya he adelantado, este festival fue fundamentalmente el que introdujo en Europa el cine revolucionario de América Latina: desde la argentina *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1968), a las bolivianas de Jorge Sanginés *La sangre del cóndor* (1969) y *El coraje del pueblo* (1971), las producciones del Chile socialista como *Compañero presidente* (Miguel Littin, 1971) o *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1968), las obras cumbre del Cinema Novo con realizadores como Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra y Glauber Rocha, o a las piezas maestras cubanas *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) y *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974) entre otras (Burton, 1975).

Como podrá observarse a lo largo del siguiente capítulo, a partir de lo ocurrido en Pesaro se inició un periodo en el que una cantidad considerable de cine latinoamericano -por lo general de autores vinculados al Nuevo Cine Latinoamericano- fue premiado en los grandes festivales. Estas cinematografías recurrieron poco a la fórmula de las coproducciones hispanoamericanas a pesar de que fue, precisamente, en la década de los sesenta cuando comenzaron a recaer los primeros premios en este tipo de películas, todavía de forma excepcional. Por lo general las coproducciones seguían siendo, en el espacio latinoamericano, mayoritariamente filmes de corte popular que funcionaban al margen del ámbito de actuación de los festivales.

⁴⁴ Tal y como recoge Larissa Puentes el texto se publicó por vez primera con el título “L’estetica de la violencia” en *Cinema 60*, Núm. 51, en marzo del año 1965; en portugués lo hizo en *Revista Civilização Brasileira*, Núm. 3, en julio del año 1965; y en español en *Nuestro Cine*, Núm. 60, en 1967 (Puentes, 2003).

Otra de las novedades introducidas por el festival de Pesaro fue el desarrollo de un formato que combinaba la cinefilia con el activismo político y la crítica académica, dejando espacios para la discusión y alentando la aparición de publicaciones. Simultáneamente, puso en práctica una forma de programar distinta a la que venían utilizando los otros festivales al realizar la selección de películas que habrían de proyectarse en la Mostra por sus temas y contenidos en lugar de a partir de su nacionalidad de origen. De este modo, al introducir el modelo de programación especializada y temática, las ediciones y secciones se convirtieron en herramientas que permitían intervenir en la agenda cultural internacional situando en ella determinadas cuestiones (Ranvaud, 1982). Sin ir más lejos en 1969 se realizó una edición de cine y política. Por otra parte, desde que se impuso este sistema la organización del festival se erigiría en la única entidad en definir, sin ningún tipo de restricción respecto a su nacionalidad, qué películas participarían en el festival.

Para desarrollar estas medidas Pesaro contó en todo momento con la contribución de conocidas personalidades vinculadas a la izquierda política del mundo del cine y de la intelectualidad europea como Pier Paolo Passolini, Umberto Eco, Roland Barthes y Christian Metz entre otros. La transcendencia de los cambios superó con mucho al propio evento puesto que estimuló modificaciones en otros festivales. Así, sin lugar a dudas, se puede afirmar que fue el iniciador de una forma de actuar que pronto sería imitada por el resto (De Valck, 2007; Burton, 1975; Ranvaud, 1982).

Pesaro se convirtió en el azote de festivales menos comprometidos a nivel ideológico. Para ello tenía el favor de la izquierda que, por entonces, había alcanzado una posición dominante en gran parte del campo cultural europeo. La situación obligó a que se revisara la relación de estos certámenes con Hollywood radicalizando la oposición entre ambas instancias. Da buena prueba de ello lo ocurrido en Cannes cuando una serie de intelectuales, con Jean-Luc Godard entre sus filas, exigieron la reforma de este festival que consideraban que se había puesto al servicio del cine más comercial, traicionando con ello el espíritu que

había de animar estos espacios. Esta presión fue tal que llegó a provocar que el evento cerrara sus puertas en 1968 en solidaridad con las revueltas del mayo francés.

También el festival de Venecia tuvo que hacer frente a críticas durante este periodo, en especial en relación a su pasado fascista. De poco sirvió que a lo largo de los años sesenta reforzara la línea de internacionalización iniciada la década anterior ofreciendo amplios espacios en su programación para el Free Cinema inglés o la Nouvelle Vague, por ejemplo. Estas críticas, sumadas a otros elementos, abocaron al festival a una crisis en la que estaría sumido desde 1969 hasta 1980 durante la cual dejó de ser competitivo e incluso sufrió una interrupción en la edición del año 1978. Sin embargo, durante esta delicada etapa, con el fin de recuperar al festival italiano se abrieron no sólo nuevas secciones, si no también espacios para la discusión y el debate, a imitación de Pesaro.

El festival de Berlín, por su lado, también realizó cambios en su formato durante estos años en la línea de lo establecido por Pesaro. De hecho, ya antes de que naciera el festival italiano, en 1963, la organización de Berlín se había cuestionado sus procesos de selección a modo de muestra de los diferentes cines nacionales. Se pusieron entonces en discusión otras fórmulas, barajándose, entre otras, la opción de escoger los filmes solamente en función de su significado artístico. Sin embargo, no se realizaron verdaderas modificaciones en esta dirección hasta finales de los sesenta. Más tarde, en 1970, se produjo una segunda transformación importante en respuesta al espíritu revolucionario del periodo. Se estableció de forma paralela el *Das Internationale Forum des jungen Films* (Forum Internacional del Nuevo Cine de la Berlinale). Este foro se diseñó para mostrar cines experimentales o novedosos, seleccionándolos a partir de criterios estéticos o por su carácter innovador. En él destacó la presencia de cines asiáticos y, por otra parte, allí fueron 'descubiertos' realizadores como Chantal Akerman o Teo Angelopoulos⁴⁵.

⁴⁵ Con el paso del tiempo los principios transgresores del Forum fueron puestos en cuestión y recibió críticas que lo acusaban de ser un espacio elitista que atendía a proyectos experimentales, vanguardias, cine-arte y nuevos cines nacionales de una forma excesivamente exclusiva.

El festival de Karlovy Vary supuso la excepción. En un primer momento siguió la misma tendencia que los otros eventos referidos brindando cabida a nuevos realizadores de cines periféricos, así como a numerosos autores de la vanguardia europea⁴⁶. En ello no interfirió la decisión del bloque soviético de llevar a cabo un sólo festival anual de 'Clase A' en sus países, lo que obligó a que desde 1959 este festival y el de Moscú se alternaran. Pero si lo hizo el hecho que tras la Primavera de Praga en el año 1968 se diera fin a esta etapa aperturista. Desde ese momento dejó de operar en consonancia a los demás festivales. A partir de entonces en Karlovy Vary se siguió una línea de trabajo sustancialmente diferente. Se convirtió en el festival por excelencia del Partido Comunista y en él se mostraban casi exclusivamente filmes muy afines a la línea ideológica marcada por la ortodoxia de los países soviéticos. Apenas se siguieron viendo un número limitado de películas sobradamente reconocidas de determinados realizadores de otros lugares y se invitaron a pocas personalidades de fuera del bloque (entre los pocos que fueron podemos contar a Carlos Saura). Con todo, el público se desinteresó mucho del festival y éste atravesó una etapa de recesión.

En lo que se refiere a otros festivales, el interés que estaban despertando los nuevos cines nacionales que hasta poco antes habían estado apartados de los circuitos internacionales pudo ser uno de los factores que estimularon en estos años la aparición de algunos de estos eventos fuera del continente europeo y de la Unión Soviética.

El primero en surgir en los países árabes y que logró la máxima calificación de la FIAPF fue el Festival Internacional de Cine de El Cairo. Además de la buena acogida exterior, es necesario enmarcar su creación, que se produjo en 1976, dentro de las ambiciones de la ciudad de convertirse en la capital cultural del

⁴⁶ En este sentido es preciso aclarar que llegados los cincuenta este evento atravesó etapas más o menos aperturistas dependiendo de las fluctuaciones ideológicas del gobierno y de las relaciones internacionales del país. Así pues, para este festival el incluir filmes de nacionalidades hasta el momento excluidas de estos circuitos coincidió con una etapa de una cierta distensión en la dirección ideológica del festival que posibilitó también que grandes cineastas de la Europa Occidental acudieran a él como invitados. Este hecho terminó jugando a su favor puesto que incrementó su prestigio y en 1956 la FIAPF le concedió la categoría 'A'.

mundo árabe. En lo que al cine se refiere, podemos considerar que Egipto había logrado tener para entonces una gran influencia en la región. Su industria se había ido fortaleciendo progresivamente durante las décadas precedentes y en gran parte de sus películas prevalecían tradiciones narrativas propias (vinculadas a formas musicales y bailes populares, de forma similar a lo que pasa con otras cinematografías populares como la hispanoamericana). A mantener las peculiaridades de su cine había colaborado el hecho que la industria fílmica del país se nacionalizara entre 1961 y 1971. Entre otras iniciativas, en esa etapa se creó el *Higher Film Institute* en el Cairo, la primera gran escuela para cineastas del Próximo Oriente (Hayward, 2000). La particularidad del cine egipcio, al mismo tiempo que aportaba sentido a la industria nacional y era una influencia para las cinematografías de las naciones vecinas, resultaba un reclamo sugerente que facilitaba la incorporación del festival al circuito internacional de estos eventos.

En 1977, apenas un año después de que fuera inaugurado el festival del Cairo, fue fundado el Festival de las Películas del Mundo en Montreal. Este evento responderá por antonomasia a lo planteado aquí como característico de esta etapa de los festivales, particularmente en lo referente a la inclusión en sus pantallas de la diversidad de cines nacionales. En este sentido apunta ya el propio nombre del festival y los objetivos a los que se encamina. Según consta en la propia Web oficial del festival su propuesta consistía en:

“[...] alentar la diversidad cultural y el entendimiento entre naciones, comprendiendo su labor como la de estimular el desarrollo del cine de calidad, promover directores y trabajos innovadores, descubrir y apoyar nuevos talentos y promover encuentros entre profesionales de todo el mundo”.

(Festival de Montreal)⁴⁷.

⁴⁷ Traducción propia. En el texto original: “[...] encourage cultural diversity and understanding between nations, to foster the cinema of all continents by stimulating the development of quality cinema, to promote filmmakers and innovative works, to discover and encourage new talents, and to promote meetings between cinema professionals from around the world” (Festival de las Películas del Mundo de Montreal).

El festival creó secciones muy en la línea de su declaración de intenciones; “Foco en los Cines del Mundo” (África, Américas, etc.), “Documentales del Mundo”... Por otra parte, algo que hasta día de hoy sigue siendo una característica propia del festival es que el público está invitado a votar en un buen número de categorías (entre ellas el “Premio Glauber Rocha a la Mejor Película Latinoamericana”).

Para que surgieran los festivales asiáticos tendrán que pasar todavía unos cuantos años, tal y como veremos en el siguiente y último apartado de este capítulo. Este hecho puede resultar curioso si tenemos en cuenta la temprana irrupción que habían tenido sus cines en los grandes festivales europeos. Pero hay que tener en cuenta que las películas que habían entrado a participar en el circuito de estos grandes eventos no dejaban de ser obra de algunos autores puntuales. A continuación, entre otras cuestiones, será descrita su creación durante la nueva fase en la que los festivales entraron a partir de los años ochenta.

6.4. La institucionalización y proliferación de festivales. Del proyecto latinoamericano al hispanoamericano.

A inicios de la década de los ochenta los festivales dieron un nuevo giro de orientación importante que los terminó de configurar en su forma actual. En esta etapa tomarán distancia de la izquierda internacionalista del periodo anterior. Se reubicarán dentro de unas políticas de promoción cultural muy evidentes por parte de los Estados-nación, que verán en los festivales una forma de impulsar su imagen en el extranjero como un valor de mercado. Así, los festivales fortalecerán en este periodo su función como herramientas de promoción nacional, turística y cultural. En este sentido su financiación seguirá dependiendo fundamentalmente de subvenciones públicas estatales a pesar de profesionalizarse e institucionalizarse en este proceso. Pero la cuestión nacional será clave y la

explotarán particularmente para lo que, unos y otros, construirán identidades especializadas y diferenciadas.

Esta situación dará una vuelta de tuerca más a finales de los noventa y con el cambio de siglo cuando muchos de los festivales empiezan a gestionar proyectos paralelos, que funcionan cobijados por ellos pero con total independencia organizativa. En este sentido destacan iniciativas destinadas al apoyo a la producción de cines periféricos como “Cines en Construcción” pero también los mercados de coproducciones, espacios para profesionales del sector destinados a encontrar socios para la realización de proyectos cinematográficos. Lógicamente estos mercados de coproducciones responden a la enorme transcendencia que esta fórmula ha tomado las últimas décadas y a las posibilidades que ofrece para reunir los recursos internacionales que precisan los filmes destinados a exhibirse en el circuito de los festivales. Por otra parte, la vinculación de este tipo de iniciativas con estos certámenes se podría relacionar con lo afirmado en el párrafo anterior según lo cual estos eventos se aprovechan para la promoción nacional en términos mercantiles (en este caso alentando a la producción fílmica nacional a partir de la fórmulas de las coproducciones).

Otra peculiaridad desarrollada fundamentalmente a partir de la década de los noventa es la gran proliferación en el número de este tipo de acontecimientos en general, más allá de su clasificación como de 'Clase A' por la FIAPF. Esto no deja de ser una prueba más del interés político que existe en estos eventos que están pagados por las diferentes administraciones públicas. El incremento ha sido tal que ha tomado fuerza el fenómeno de la especialización. Así, muchos de ellos se han centrado en determinados géneros fílmicos, temáticas o cines nacionales.

En el caso de los de 'Clase A' (que no son festivales especializados) se puede observar una cierta correspondencia con el fenómeno de la especialización en el hecho que cada uno de ellos haya desarrollado espacios en los que se dedica especial atención a determinadas cinematografías o estilos. En el fondo se trata de

cultivar fórmulas propias que les permitan destacar en algún aspecto entre los demás de su categoría. Ésta es una cualidad que, como veremos más adelante en este apartado, caracteriza a todos los grandes festivales en este último tramo de su historia. Por lo general cada uno de ellos suele apoyar de forma especial a su propio cine nacional y de la región cultural de la que forma parte (muchas veces las ex-colonias). En este sentido se han ido generando en ellos numerosas secciones dedicadas a cines de una u otra parte del mundo. La cuestión aporta exotismo, incide en la internacionalidad de estos eventos e incrementa su imagen de espacios válidos para incorporar la diversidad cultural.

En otro orden de cosas, destaca el hecho que en este nuevo periodo de la historia de los festivales se incorporen al reducido grupo de festivales de 'Clase A' el Festival Internacional de Tokio y el de Shanghái. Ambos se caracterizarán, precisamente, por ser lugares privilegiados para acercarse a los cines asiáticos y harán de ello su imagen 'de marca'.

El más antiguo de ellos, el de Tokio, surge en 1985. En sus primeras ediciones será bianual hasta 1991, cuando empezará a realizarse cada año. Desde su nacimiento su propuesta consistió en contribuir a la industria fílmica del Japón fomentando su cultura. Esto, sumado al interés internacional por el cine asiático que ya ha sido comentado en varias ocasiones, dio como resultado que las diferentes secciones del festival dedicadas al cine asiático (secciones como “Winds of Asia” o “Japanese eyes”) son las más características del festival.

Ocho años después de la aparición del festival nipón, se inauguró en China el Festival Internacional de Cine de Shanghái a iniciativa de su gobierno. Durante sus primeros años y hasta el 2001 fue bianual. Por otra parte en el 2003 sufrió una interrupción a consecuencia de la epidemia de SARS (Síndrome Respiratorio Agudo Severo) cuyo foco de propagación estaba en este país. Desde un prisma parecido al del festival japonés, la iniciativa iba dirigida básicamente al fomento de su cine nacional. En su corta historia este festival ha logrado convertirse en una

ventana excepcional para el mundo de la cinematografía china y asiática en general mediante premios como el “Asian New Talent Award”. Por otra parte, el festival ha servido para aproximar otras cinematografías al país a través de secciones como “International Panorama”, lo que en un contexto político y cultural como el de China cobra una especial transcendencia.

En los festivales que ya existían es donde se muestra con mayor claridad la mencionada profesionalización e institucionalización de estos eventos. Un buen ejemplo de ello lo ofrece el de El Cairo. En sus primeros siete años este acontecimiento estuvo organizado por la Asociación Egipcia de Guionistas y Críticos de Cine. En 1984 pasaron a hacerse cargo de él un comité conjunto de la citada Asociación y de la Unión de Sindicatos de Artistas. Pero a partir de la edición siguiente el festival se convirtió definitivamente en una institución en la que una organización propia es la responsable de su gestión y empieza a ser mantenido por el esfuerzo combinado de diversas instituciones. Entre estas, las asociaciones mencionadas, pero también el Ministerio de Cultura egipcio. De este modo, a partir de 1985 el festival inaugura una nueva etapa en la que el eminente dramaturgo Saad El-Din Wahba ejerce como director. Coincidiendo con ello, el evento vive un periodo de expansión importante y, apenas un año más tarde, conseguirá acreditarse por la FIAPF como festival no competitivo. En 1991 se le concederá la categoría 'A' para festivales competitivos.

Es en este periodo de crecimiento cuando el festival de El Cairo va definiendo secciones y premios en la línea de los que tiene en la actualidad. En ellos, con una lógica similar a la descrita más arriba en relación a los festivales asiáticos, destacan los espacios dedicados a las cinematografías árabes como “The Prize for the Best Arabic Film”. Existe también una sección que se ocupa del islam en el cine actual y una dedicada a mostrar películas africanas destacadas, lo que pone de relieve cómo el evento aprovecha su posición geográfica para presentar trabajos de esas latitudes mientras alimenta su especificidad.

Otra muestra de las sustanciosas transformaciones que se producen en esta etapa de la historia de los festivales dirigidas a permitirles funcionar con una mayor independencia como instituciones nos la ofrece el festival de Karlovy Vary. Su caso no es irrelevante porque, como ya ha sido descrito, en la etapa anterior la historia de este festival había estado fuertemente ligada a la del partido comunista en el poder. Los cambios se iniciaron a partir de 1989, tras la Revolución de Terciopelo, cuando se emancipó progresivamente de gran parte de las dependencias políticas que tanto habían definido su trayectoria hasta entonces. Prueba de su nuevo enfoque, en la edición de 1990 pudo verse en sus pantallas una colección de películas checoslovacas que habían permanecido hasta entonces almacenadas. Además fueron invitados al festival una gran cantidad de personalidades internacionales y, entre ellas, estrellas conocidas de la industria de Hollywood como Robert De Niro.

A pesar de ello, el pasado del festival siguió pesando para los públicos y a ese nivel las transformaciones llevadas a cabo no suscitaron grandes expectativas. Este hecho, unido a problemas financieros y al poco interés que puso el nuevo gobierno en el evento, obligaron a que en 1992 se suspendiera. Dos años más tarde el festival regresó con una renovación más profunda. En primer lugar, el Ministerio de Cultura checoslovaco, las autoridades municipales de Karlovy Vary y el Gran Hotel Pupp configuraron una organización independiente encargada de resolver las futuras ediciones. Se trataba de ofrecer un programa de calidad y con proyección internacional, atrayendo a realizadores y actores de renombre. En segundo lugar, después de décadas de alternarse con el festival de Moscú, se volvieron a realizar ediciones anuales con lo que se pretendía dar un empuje al certamen y ganarse la fidelidad de los públicos. Con todo, la organización no consiguió evitar que en 1995 la FIAPF le quitara la categoría 'A' para dársela al Festival Internacional de Cine de Praga en su lugar (festival que sólo se celebró durante unos años). Pero un par de ediciones después, cuando ya se habían hecho visibles los cambios en el festival de Karlovy Vary y éste incrementó su popularidad y número de asistentes, se le volvió a otorgar esta categoría. En estos años la programación fue reconfigurándose con secciones como “East of the

West Award” en las que se pone de relieve la localización geográfica de la república checa como un punto de transición entre el Este y el Occidente europeo.

En esto último el festival presenta ciertas similitudes con el celebrado en Moscú puesto que se ha ido definiendo con el tiempo como un lugar privilegiado para conocer no sólo la cinematografía rusa, si no de los países del Este europeo en general. Sin embargo, la historia del festival ruso ha sido más constante que la del checoslovaco. La FIAPF lo clasificó como de clase 'A' en 1972 y, desde entonces, ha mantenido esta categoría hasta la actualidad. Sólo sufrió una interrupción en 1998 por problemas financieros pero se reanudó el año siguiente.

Otro festival que también juega con fuerza la baza de ser una encrucijada cultural con una relación privilegiada con determinadas cinematografías es el de Locarno. Respecto a esta cuestión es preciso destacar como este certamen ha depurado su autodefinición durante las últimas décadas en relación a su carácter europeo, marcado por el hecho de estar geográficamente en su centro, entre las zonas de influencia francesa, alemana e italiana, -aspecto que se refleja en la mezcla de su audiencia-.

Para apoyar a su cine nacional cuenta con la sección “Appellations Suisse”. En ella se presentan trabajos suizos que tienen una evidente proyección internacional o que han destacado en el circuito de los grandes festivales. Otra sección destacable del festival es “Filmmakers of the Present”, que ofrece filmes innovadores, ya sea a nivel formal o de contenido, siempre que supongan una reflexión o bien sobre las complejidades del mundo contemporáneo o sobre el propio cine como medio. Por otra parte, cabe destacar el amplio espacio que Locarno concede a películas documentales. En otro orden de cosas, este festival fomenta a las coproducciones en su sección “Open Doors”, que cuenta con el soporte de la Agencia para el Desarrollo y Cooperación del Ministerio de Asuntos Exteriores Suizo. El objetivo de la misma es que realizadores que estén en proceso de trabajo encuentren socios coproductores para sus proyectos.

Llegados a este punto, también es preciso que vuelva a referirme a los dos festivales hispanoamericanos puesto que en ellos resulta tan relevante como en los anteriores el hacer de su cinematografía nacional y regional su etiqueta diferencial frente a otros de su categoría. En este sentido el festival de Mar del Plata otorgó una especial relevancia a las competencias latinoamericana y argentina tras reactivarse en 1996. En San Sebastián, precisamente, las secciones dedicadas al cine español e hispanoamericano están entre las más populares. La organización del festival lo sabe y las fomenta de manera especial, alimentando así una imagen peculiar del festival donostiarra (Apaolaza, 2003). En la sección “Made in Spain” se presentan películas españolas, ya sean célebres o inéditas. “Horizontes latinos”, por su parte, presenta filmes no estrenados en España producidos ya sea total o parcialmente en Latinoamérica, dirigidos por realizadores de origen latinoamericano o inspiradas en las comunidades de este origen cultural. Además dentro del festival se realiza “Cine en Movimiento”, una cita profesional para que cineastas poco conocidos puedan presentar sus proyectos y tengan la oportunidad de comentarlos con expertos del sector. Esta iniciativa cuenta con una sección dedicada *ex profeso* a América Latina. Asimismo, en el marco de este festival y en colaboración con los Encuentros de Cines de América Latina de Toulouse, se realiza “Cine en Construcción”, donde se presentan ante profesionales e instituciones películas independientes latinoamericanas que en ese momento estén en fase de posproducción. Entre los filmes presentados se otorga un premio económico para que la labor que resta pueda concluirse.

Y por lo que respecta a festivales como el de Venecia, Cannes o Berlín cabe mencionar que también fueron definiéndose y limando su especificidad en esta etapa y en ellos la inclusión de cinematografías periféricas ha adquirido un papel central. En lo que respecta al de Venecia este proceso coincidió con la superación progresiva de la crisis que lo había azotado desde la década de los setenta. Para dejar atrás las dificultades, todos los esfuerzos de su organización se centraron en que el evento volviera a recuperar su prestigio internacional. Para ello compaginaron retrospectivas y homenajes a grandes realizadores con la presentación de las mayores producciones del momento. Al mismo tiempo el

festival abrió espacios dedicados al cine más experimental y al 'descubrimiento' de nuevos realizadores (uno de los más destacados ejemplos en este sentido es el que supone Emir Kosturica, quien ganó el León de Oro a la mejor ópera prima en 1981 con *Sjecas li se Dolly Bell* (*¿Te acuerdas de Dolly Bell?*, 1981). Por otra parte y para coronar los cambios, coincidiendo con el cincuentenario del festival en 1982, se aprobó un jurado internacional dirigido por Bernardo Bertolucci y formado únicamente por realizadores (lo que supone toda una declaración de intenciones respecto al cine de autor⁴⁸).

Por otra parte, en esta etapa se favoreció muy especialmente desde el festival italiano a determinados cines nacionales. Entre ellos al Nuevo Cine Alemán, premiando a cineastas como Wim Wenders (León de Oro en 1982 por *Der Stand der Dinge*, *El estado de las cosas*, 1982) o Margarethe Von Trotta (León de Oro en 1981 por *Die bleierne Zeit*, *Las hermanas alemanas*, 1981). En cuanto a la inclusión de cinematografías no europeas, el periodo más significativo devino entre los años 1987 y 1991 con Guglielmo Biraghi a la cabeza del festival. Se incluyeron entonces en su programa una enorme cantidad de películas de la India, libanesas, turcas, coreanas, etc. El hecho que en 1989 se presentara *O recado das ilhas* (Ruy Duarte de Carvalho, 1989) -la primera película de Cabo Verde jamás mostrada en un festival de este calibre- da buena prueba de ello.

En años posteriores el festival ha seguido la misma línea de trabajo, fomentando la presencia de grandes figuras y producciones internacionales mientras impulsaba a autores jóvenes (muchos de ellos italianos como Mario Martone o Aurelio Grimaldi) y a diversidad de cines nacionales. Especialmente llamativa ha sido la presencia de cine asiático en el festival; *Qui Ju* (*Una mujer china*, 1992) de Zhang Yimou alcanzó el máximo galardón en 1992, *Xich lo* (*Cyclo* 1995) de Anh Hung Tran lo hizo en 1995, *Hana-bi* (*Flores de fuego*, 1997) de Takeshi Kitano lo ganó en 1997 y *Yi Ge Dou Bu Neng Shao* (*Ni uno menos*, 1999) de Zhang Yimou lo consiguió en 1999. Por su parte *Dayereh* (*El círculo*, 2000) de Jafar Panahi obtuvo este premio

⁴⁸ La experiencia se repitió en la edición celebrada el año 2007 para conmemorar el setenta y cinco aniversario de La Mostra. De nuevo su jurado se compuso exclusivamente de realizadores y lo presidió el cineasta chino Zhang Yimou.

en el 2000, *Monsoon wedding* (*La boda del Monzón*, 2001) de Mira Nair lo alcanzó en el 2001. En el 2002 *Oasis* (2002) de Chang-dong Lee ganó el Premio Especial al Director y *Dolls* (*Marionetas*, 2002) de Takeshi Kitano fue nominada al León de Oro⁴⁹.

Junto a los filmes asiáticos el festival se ha caracterizado recientemente por incluir en sus programas las producciones del cine norteamericano más arriesgado sin dejar de contar por ello con la presencia de estrellas consagradas de esta industria. Esta es una característica que comparte con el festival de Cannes, un evento que combina el gusto por mostrar películas con un cierto riesgo comercial y cines nacionales con los grandes éxitos de taquilla del momento. De hecho el de Cannes es un festival que incide mucho en el aspecto industrial.

Siguiendo con el festival francés, en relación a la primera de estas cuestiones, desde la década de los ochenta el evento ha ido configurando diversos espacios para la presentación de cines procedentes de geografías diversas. Cabe destacar la iniciativa “Village International” para que países de todo el mundo promuevan su cine y su cultura. Pero también “Tous les Cinemas du Monde”, otro espacio que se puso en funcionamiento a fin de que se mostraran trabajos de una gran diversidad de cinematografías. En esta línea, a finales de la década de los noventa, en 1998, se creó la “Cinéfondation” en la que participan cortometrajes y medimetroajes de estudiantes de escuelas de cine de todo el mundo y cuyo objetivo es descubrir talentos entre los jóvenes realizadores. En la misma línea pero con una perspectiva más comercial, el “Atelier”, vinculado a la “Cinéfondation”, se creó para poner en contacto a jóvenes directores con profesionales del negocio fílmico, facilitándoles el acceso a una posible financiación internacional para sus trabajos.

⁴⁹ Cabe matizar que algunas de las películas citadas fueron coproducidas con países europeos o EEUU. Me refiero a *Monsoon wedding* (India, EEUU, Italia, Francia y Alemania), *Dayereh* (Irán, Italia y Suiza) y *Xich lo* (Vietnam, Francia y Hong Kong).

Sobre la segunda cuestión planteada, los grandes éxitos cinematográficos tienen un papel tan relevante en Cannes que se le suele considerar como el más comercial entre los grandes festivales. Por un lado, cada año se presentan en sus pantallas los últimos éxitos de Hollywood, cuyas estrellas ocupan un lugar de honor en su alfombra roja. Por otro lado también hay que considerar que el festival tiene una innegable capacidad para posicionar bien las películas que pasan por él en el mercado internacional ya que éstas incrementan de golpe su valor de forma sustancial y llaman la atención de distribuidores y públicos.

En relación con lo anterior el evento atrae a un gran número de compradores, productores y exhibidores a la búsqueda de películas. Esta es una cualidad que ha sido afianzada por el festival en las últimas décadas y que lo ha convertido en el mercado más importante dentro de los festivales de 'Clase A'. Sin embargo iniciativas que operan en este sentido ya se pusieron en funcionamiento mucho antes. La más señalada es el "Marché Du Filme" que fue creado en 1959. Este mercado colabora en incrementar el impacto comercial del festival al proporcionar una plataforma de encuentro entre compradores y vendedores del campo cinematográfico. Más recientemente, en 2004, vinculado a este mercado, se ha establecido una red de productores a fin de que profesionales de todo el mundo encuentren a socios e inversores.

La clara división entre los espacios dedicados al cine más comercial y los trabajos independientes, experimentales o de cines nacionales periféricos en estos eventos es todavía más rígida en el festival de Berlín. Mientras las grandes películas internacionales se presentan en la competición oficial, los filmes de autores independientes lo hacen en "Panorama" y los trabajos experimentales y de los cines periféricos lo hacen en el "Forum".

Merece la pena mencionar como, vinculados a la Berlinale, se desarrollan proyectos destinados a impulsar cinematografías de países no centrales sin que deje de apoyarse con especial consistencia al propio cine nacional a través de

diversas secciones creadas específicamente para ello. Así, en el año 2004 nació la “World Cinema Fund” para incentivar la realización de trabajos fílmicos de países con estructuras cinematográficas débiles. Esta iniciativa convive con secciones del festival dedicadas específicamente al impulso internacional del cine alemán como “Perspektive Deutsches Kino” y “Retrospective”. Esta última sección -organizada por el Filmmuseum Berlin y la German Cinematheque- y como su propio nombre indica, esta dedicada a recuperar películas alemanas del pasado.

Pero además, los aspectos más industriales del cine se abordan directamente mediante proyectos aledaños al festival en la línea de lo descrito más arriba en referencia al festival de Cannes. Para fortalecer esta vertiente destaca de forma particular el “European Film Market” (EFM) que funciona de forma integrada al resto del programa. En este mercado los profesionales tienen la oportunidad de estar informados del desarrollo de la escena fílmica global y realizar contactos comerciales. Asociado al EFM en el año 2005 se puso en funcionamiento el “Berlinale Coproduction Market”. Esta iniciativa reúne a productores, financiadores fílmicos, agentes vendedores y distribuidores para promover la realización de coproducciones conjuntas. Entre sus principales organizadores está el Programa Media, destinado al fomento de coproducciones en el marco europeo. A su vez, dependiente de este mercado para las coproducciones, en el festival de Berlín tiene lugar el “Talent Project Campus” que permite a una selección de jóvenes realizadores presentar sus trabajos para tratar de encontrar socios coproductores que posibiliten el llevarlos a cabo.

Como se ha podido observar a la luz de lo descrito, en los últimos años se han creado a la vera de los festivales diversas iniciativas destinadas a fomentar las relaciones comerciales en el mundo del cine. Algunos proyectos -como los mencionados más arriba- están asidos a un festival en concreto. Pero hay otros con esa orientación que, si bien también tienen lugar en el marco de celebración de los festivales, son itinerantes y se desarrollan asociados a varios de estos eventos.

Entre ellos destaca el “European Cinema Crossing Borders” que sirve para hacer negocios y cerrar coproducciones. Consiste en una serie de *workshops* que se desarrollan en algunos de los principales festivales europeos, entre ellos el de San Sebastián. Está organizado por la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y la Fundación Autor y financiado por el Programa Media Training de la Unión Europea. Cuenta, además, con la colaboración de la francesa Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD), del ICAA, de Eurimages, del Centro Checo de Cine, de la escuela de cine de Praga (FAMU), del Media Desk de la República Checa, de la agencia de viajes checa Kawex y de la revista Variety. Con este mismo objetivo se han puesto asimismo en funcionamiento el “Iberoamerican Films Crossing Borders” y “Mediterranean Films Crossing Borders”. El primero de ellos, más próximo al área de interés de esta investigación, lo organizan la Fundación Autor y el Instituto Buñuel en colaboración con el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV).

Concluyendo, las iniciativas mencionadas ilustran a la perfección el carácter actual de los festivales como consecuencia de su evolución. Son representativas de cómo, a partir de estos eventos, con el tiempo, se han desarrollado proyectos comerciales transnacionales, que aúnan recursos de diferentes instituciones y países. Sin embargo, no por incrementar la vertiente financiera estos acontecimientos han perdido el espíritu a partir del que se originaron como plataforma privilegiada para los cines experimentales, vanguardistas o periféricos generalmente vinculados al concepto de autor.

También ha sido expuesto en este capítulo como, desde la década de los cincuenta y sobretodo en los años sesenta, se fueron introduciendo en los festivales películas de países cuya producción se había mantenido fuera de los circuitos occidentales de circulación cinematográfica. Tanto es así que se puede afirmar que estos eventos han sido las primeras puertas de entrada de cines como los asiáticos o los latinoamericanos a las pantallas del resto del mundo, empezando por Occidente. Sin embargo, no se puede olvidar que los que han seguido este recorrido han sido,

fundamentalmente, contados autores que funcionan como representantes de su cinematografía y cultura nacional (y a menudo regional) por más que realicen un trabajo muy personal.

En estos procesos la cuestión nacional sigue siendo central. Cuando se inauguraron los primeros grandes festivales éstos estaban absolutamente vinculados al Estado-nación y tenían una función propagandística. Los programas de los festivales se planteaban como una muestra de cines nacionales. A lo largo de la historia esta cuestión se ha ido transformando. Su funcionamiento ha cambiado y los vínculos de los festivales con los Estados se han vuelto más indirectos, -porque dependen no sólo de una gran variedad de fondos públicos (nacionales, locales y regionales) sino también privados-, pero no por ello menos fuertes.

Por otro lado, en las últimas décadas las películas han dejado de organizarse prioritariamente como una muestra de cines nacionales. En este sentido la cuestión nacional, en principio, no determina la selección que se incluye en los programas. Esta se hace en función de otros criterios (innovación, temática, etc.) pero lo cierto es que la nacionalidad funciona de forma latente y sigue siendo una cuestión fundamental a la hora de la inclusión de filmes en las pantallas. La nacionalidad es indisoluble de las películas, todas están sujetas a ella (o ellas, en el caso de tratarse de coproducciones). Por tanto, se trata de un concepto que está siempre presente cuando en un festival se decide a proyectar una película u otra. En este sentido, sobre todo a partir de la década de los noventa es frecuente que dentro de los festivales se hayan desarrollado espacios dedicados a una cinematografía nacional o regional concreta. Por otro lado, incluir filmes de países diversos refuerza el carácter internacional de estos eventos y esto es algo que, como muestra su historia, resulta esencial para mantener su categoría y prestigio. Por ello reforzarlo ha sido una preocupación fundamental y constante a lo largo de los años.

En otro orden de cosas, es en la última etapa de la historia de los festivales, desde la década de los ochenta en adelante y todavía con más fuerza desde los noventa, cuando se produce la verdadera incorporación de las coproducciones a los festivales. Así podremos comprobarlo en el próximo capítulo. En ese momento diversos elementos contextuales (que han sido expuestos en los capítulos precedentes) han transformado la industria del cine en España y en la región. Por otra parte, para las cinematografías de todo el mundo las dificultades en relación a la exportación internacional de las películas conllevan que se hayan tenido que diversificar las fuentes de financiación de las mismas. Esto, unido a las demás ventajas que la fórmula de las coproducciones aporta en relación a la ampliación de mercados y a la distribución, facilita no sólo que haya una entrada masiva de ellas en los festivales, si no que estos eventos se conviertan en plataformas facilitadoras de este tipo de producciones, cediendo espacios de encuentro para proyectos fílmicos que buscan socios coproductores.

En el siguiente capítulo se expondrá como ha devenido una revitalización en el uso de la fórmula de la coproducción en los filmes hispanoamericanos y este hecho ha tenido su reflejo en los festivales. Así ocurre cuando quienes realizan ese cierto tipo de cine que encaja con el modelo planteado por los festivales se han visto también obligados a recurrir a esa modalidad de producción que, históricamente, quedaba relegada a filmes más populares y que raramente iban a parar a este circuito.

CUARTA PARTE:

COPRODUCCIONES HISPANOAMERICANAS PREMIADAS EN LOS FESTIVALES INTERNACIONALES

Capítulo 7- LA PRESENCIA DE LOS DIFERENTES CINES NACIONALES Y EL LUGAR DE LAS COPRODUCCIONES HISPANOAMERICANAS.

Este es un capítulo analítico que va de lo general a lo particular. Su objetivo es trazar un mapa amplio que de cuenta de lo que ocurre en el universo general de todos los premios obtenidos por los diversos cines nacionales en los festivales, y que, simultáneamente, muestre la ubicación precisa de las coproducciones hispanoamericanas y sus características en dicho entorno. Así, en otras palabras, lo que aquí se pretende es situar estas coproducciones en el universo de los galardones que han sido entregados en los certámenes estudiados para poder calificar su posicionamiento respecto al total de los premios otorgados en estos espacios teniendo una visión global completa.

El capítulo está dividido en dos apartados que comprenden diversas tablas a partir de las que se expondrán los datos a tener en cuenta. El primero de ellos está específicamente destinado a construir un marco general que permita determinar el lugar que ocupan tanto el cine español como el latinoamericano dentro del conjunto general de premios que se otorgan en los doce festivales de ‘Clase A’ estudiados. En segundo lugar, se trata de dirimir qué papel juegan en dicho territorio las coproducciones hispanoamericanas. Asimismo, en este punto se detallarán otras cuestiones como el porcentaje de galardones que recae en este tipo de películas o cuántos premios reciben los distintos cines nacionales en cada certamen con el fin de relacionar a determinados festivales y cinematografías nacionales.

El otro apartado que contiene este capítulo está dirigido a establecer una comparación entre lo ocurrido con respecto a las coproducciones en el seno de

los doce eventos estudiados antes de la etapa 1997-2007 y a lo largo de la misma. En este punto de la investigación serán también expuestos datos referentes al cine español y latinoamericano puesto que éstos permiten ofrecer un marco más completo con respecto a las transformaciones que se producen entre ambos periodos respecto a las coproducciones hispanoamericanas.

7.1. El universo general: los premios concedidos en los festivales (1997-2007).

7.1.1. Premios obtenidos en los festivales por los diversos cines nacionales y otros datos relevantes.

La Tabla 7.a que incluye este subapartado tiene la función de contextualizar a los cines estudiados en el marco más general de los festivales para, a partir de aquí, progresivamente, y a lo largo del capítulo, ir desarrollando cuestiones más particulares de las coproducciones hispanoamericanas que son el objeto fundamental de análisis de esta tesis. Por otra parte, más allá de su función introductoria, los datos aquí expuestos permiten también cuestionar algunos lugares comunes sobre los discursos que se generan en torno a los festivales que no conviene pasar por alto, puesto que pueden alterar nuestra perspectiva acerca de como operan estos eventos dentro del universo cinematográfico transnacional.

Esta tabla recoge la cantidad total de premios logrados por los cines de cada nacionalidad durante el periodo 1997-2007. Las naciones objeto de este estudio están señaladas en cursivas para que sean más fácilmente detectables. Las cifras se exponen a partir de tres divisiones. La primera de ellas incorpora datos sobre las

películas de aquellos cines nacionales que logran reconocimientos en estos espacios en más ocasiones. En este sentido, si observamos a nivel cuantitativo cuánto han sido premiadas cada una de estas cinematografías, sobresale el hecho que haya cuatro de ellas que logran hacerse con un número de reconocimientos que se eleva muy por encima de los que reciben las películas del resto de países. Concretamente, a lo largo de la década 1997-2007, consiguen un número de premios que supera largamente los doscientos.

Tras ellas hay toda una serie de nacionalidades cuyos filmes obtienen también galardones de forma constante y considerable, como se puede observar en la segunda división situada en las líneas intermedias. En esta sección se contabilizan los trabajos de aquellos países que han logrado ganar un mínimo de cincuenta premios y que, por tanto, podría decirse que tienen una presencia media en el palmarés de los certámenes atendidos.

Por último, existe un tercer grupo de países cuyo cine, aun estando presente en este circuito, recibe pocos reconocimientos (en menos de cincuenta ocasiones). De hecho, esto es lo que ocurre con la mayoría de cinematografías. En el Anexo 1 es posible consultar una relación completa que contabiliza todas las películas de las diversas nacionalidades premiadas en los festivales durante el periodo 1997-2007 que aquí está siendo utilizado, así como cuantos de estos premios corresponden a coproducciones. La Tabla 7.a. no incluye a todas las que pertenecen a este tercer grupo. Incorpora a las latinoamericanas, por ser las que nos interesan en esta tesis. Pero también lo relativo a unas pocas cinematografías de otros lugares con la finalidad de poder comparar lo ocurrido en ellas con el cine latinoamericano. Para una mayor claridad en la presentación de los datos este tercer grupo se presenta en dos divisiones. Las líneas iniciales muestran lo ocurrido con respecto a cinematografías nacionales que, recibiendo premios de forma muy ocasional en los festivales, lo hacen en más ocasiones. En cambio, las últimas líneas recogen los datos de algunas de las cinematografías que menos trofeos logran en estos certámenes.

De forma común a los tres grupos el número de premios obtenidos por el cine de cada país se expone en la primera columna de la Tabla. En la segunda se señala a cuántos filmes corresponden dichos premios puesto que es habitual que algunos títulos reciban diversos galardones en un festival. Incluso, pueden ser premiados en varios de ellos, si bien esto es algo poco usual debido a las restrictivas reglas para la participación de los filmes en estos eventos. Por otro lado, una tercera columna incorpora las cifras referentes al número de galardones de dicha nacionalidad que han sido para coproducciones. Por último, y también dentro de esta última columna, se señala entre paréntesis, que porcentaje suponen este tipo de películas sobre el total de premios.

Tabla 7. a:

* Tabla de Elaboración Propia.

CINES NACIONALES MÁS PREMIADOS			
	Premios	Películas premiadas	Premios a coproducciones
Francia	491	306	363 (73%)
EEUU	257	173	91 (35%)
Alemania	244	153	169 (69%)
Italia	241	134	103 (42%)
CINES NACIONALES CON UNA PRESENCIA INTERMEDIA ENTRE LOS PREMIOS			
	Premios	Películas premiadas	Premios a coproducciones
Reino Unido	161	107	103 (63%)
España	123	83	75 (60%)
Japón	116	65	46 (39%)
China	113	69	38 (33%)
Irán	97	60	35 (36%)
Suiza	82	52	62 (75%)
Rusia	79	49	19 (24%)
Argentina	75	50	51 (68%)
Bélgica	61	42	55 (90%)
Dinamarca	51	32	34 (66%)
Suecia	50	36	28 (56%)
Polonia	48	28	19 (39%)
CINES NACIONALES CON UNA PRESENCIA PEQUEÑA ENTRE LOS PREMIOS			
	Premios	Películas premiadas	Premios a coproducciones
Países con más películas premiadas			
Países Bajos	44	25	35 (79%)
México	41	23	15 (36%)
Austria	35	26	29 (82%)
Israel	34	19	17 (50%)
Portugal	32	25	22 (68%)
Australia	31	22	8 (25%)
Brasil	31	23	13 (41%)
Países con menos películas premiadas			
Indonesia	3	3	0
Uzbekistán	3	3	3 (100%)
Letonia	2	2	0
Armenia	2	2	1 (50%)
Afganistán	2	2	1 (50%)
Puerto Rico	2	1	1 (50%)
Nigeria	1	1	1 (100%)
Bolivia	1	1	1 (100%)
Burkina Faso	1	1	1 (100%)
Azerbaiyán	1	1	0
Cuba	1	1	0
Ecuador	1	1	0
Nicaragua	1	1	0
Venezuela	1	1	0
Bangladesh	1	1	0

Comenzando el análisis por las nacionalidades cuyos filmes han sido más laureados en los foros estudiados, lo más relevante es que éstas se corresponden con las grandes potencias europeas y EEUU. En todos los casos se trata de países con una historia fílmica larga y asentada y que cuentan con estructuras industriales muy sólidas. Pero destaca sobremanera como las francesas son las películas cuya presencia en los grandes festivales de 'Clase A' es más habitual entre los premios, superando con creces a los que reciben las otras cinematografías.

En relación con esto, ya ha sido argumentado en el marco conceptual de esta investigación lo que significan estos certámenes para Francia y el especial vínculo que el país tiene con el modo de entender el cine que esgrimen estos eventos a partir del concepto de autoría como eje vertebrador. Así pues, a Francia le corresponde la paternidad ideológica de este tipo de festivales, en el sentido que fue, prioritariamente, la forma de entender el cine impuesta por este país la que caracterizó a los festivales y no en vano en su territorio se celebra el de Cannes, uno de los más antiguos y prestigiosos.

Al país galo lo sigue EEUU en cantidad de premios logrados, quien tiene en estos eventos una presencia efectiva muy elevada. Una presencia que cuestiona la creencia generalizada de que la mayor parte del cine que realiza su industria no concuerda con la concepción barajada en los festivales al representar lo comercial frente a los valores artísticos que se les atribuyen a las películas en estos espacios. De esta forma, la gran cantidad de reconocimientos que consigue el cine norteamericano invalida, en la práctica, la idea de que sólo el cine de contados autores estadounidense hace uso de este circuito para su difusión.

Tras la estadounidense, la alemana y la italiana son las nacionalidades más presentes entre las premiadas. En ambos casos se trata de países en los que se ubican dos de los festivales más antiguos y renombrados (Berlín y Venecia

respectivamente). Además, siguiendo el modelo impuesto por Francia, tanto la italiana como la alemana son cinematografías europeas emblemáticas a partir de las que el concepto de cine de autor, tan vinculado a los festivales, más se ha desarrollado.

A continuación, como ha sido anunciado más arriba, podemos encontrar toda una serie de galardones a cinematografías que tienen una presencia habitual, pero no masiva, en los estos certámenes. Generalmente se trata de cines que, en correspondencia con el papel que juegan con respecto a los premios obtenidos en los festivales, tienen unos índices de producción intermedios. Si bien encabeza la lista el Reino Unido, también se ubican en las primeras filas de este grupo los filmes de algunos países en los que se celebran festivales de 'Clase A', eventos caracterizados, sin lugar a dudas, por brindar un importante apoyo a sus propias cinematografías nacionales. Tanto es así que, a la luz de los datos, se podría considerar que el contar con uno de estos grandes certámenes en el propio territorio nacional es un factor que facilita el sumar una considerable cantidad de premios que repercute sobre el recuento final. Este es el caso de España, Japón, China, Suiza, Rusia y Argentina, todos ellos situados en esta segunda división de la Tabla 7.a. Entre estas cinematografías también está la iraní, nacionalidad de la que unos pocos autores han sido reivindicados ampliamente por la crítica a nivel internacional durante el periodo aquí estudiado (Issa y Whitaker, 1999; Stone, 1997) y que ha tenido una amplia y sonada cabida en estos eventos.

En lo que al cine español se refiere, es posible determinar que la participación en festivales es, definitivamente, una medida fundamental para su promoción tal y como ha sido argumentado en el Capítulos 5 de esta investigación. Los recursos invertidos en esta medida han colaborado en que España se sitúe, cuantitativamente, como el sexto país del mundo cuyas películas reciben más reconocimientos en los certámenes estudiados.

Con respecto a la cantidad de galardones obtenidos en estos eventos por los cines latinoamericanos lo más sobresaliente es que sólo Argentina logra acercarse mínimamente a España, situándose como la décimo segunda cinematografía más premiada a lo largo del periodo analizado. A este cine le siguen a una considerable distancia los reconocimientos a películas mexicanas y brasileñas que ocupan posiciones bastante más marginales en estos eventos a pesar de pertenecer a los otros dos países con las industrias cinematográficas más cimentadas del subcontinente. Tanto es así que ambos se ubican en el grupo de cines nacionales que son premiados en un menor número de ocasiones en los grandes festivales junto a algunas cinematografías europeas como son la holandesa, la austriaca y la portuguesa, pero también junto al cine israelí y al australiano.

Trabajos de otros países latinoamericanos aparecen entre los premios de forma aún más ocasional, casi anecdótica, algo de lo que da cuenta el hecho que en la Tabla 7.a estos países se sitúen en sus últimas filas. Entre ellos Puerto Rico, Ecuador, Cuba y Bolivia. El último de ellos, por ejemplo, aparece premiado en una sola ocasión y se trata de la coproducción junto a Estados Unidos del filme *Dependencia sexual* (2003) de Rodrigo Bellott).

Los filmes de nacionalidad africana, así como los de la mayor parte de Asia y Europa del Este, se ubican también entre aquellos cuyas películas han conseguido menos galardones en los festivales durante todo el periodo de tiempo atendido. Se trata, por lo general, de naciones que cuentan con una economía bastante debilitada en la que no se ha podido formar nunca una industria fílmica estable. Sin embargo, esta observación merece ser matizada en varios sentidos porque no se puede establecer una relación directa entre la fortaleza industrial de determinada cinematografía nacional y los premios que recibe en los festivales. Sin duda, éste es uno de los elementos fundamentales que determina su presencia en estos eventos. Pues, aunque a nivel discursivo los festivales estén dirigidos a apoyar a esas cinematografías más débiles, las cifras que muestra la Tabla 7.a dejan claro que esencialmente son lugares donde se consolida el *status quo* existente. Es

realmente difícil que películas de cinematografías nacionales poco potentes lleguen a proyectarse en los festivales y aún más a salir de ellos con algún premio. Sin embargo, hay excepciones y lo fuerte que sea una cinematografía no es el único elemento que define la participación y éxito de los diversos cines nacionales en estos espacios.

En relación a esta cuestión es preciso mencionar que existen algunos cines muy periféricos, como el iraní, que han logrado hacerse con un número significativo de galardones durante el periodo analizado. Por otra parte, en sentido opuesto, cabe hacer notar que este último grupo incluye, asimismo, cines como el hindú. Respecto a él no hay que pasar por alto que Bollywood ha convertido a la India en el país de mayor producción filmica del mundo, aunque esto no se traduzca en una amplia presencia en los festivales. Así, con respecto a lo ocurrido con este cine en el circuito de festivales es posible observar una cierta similitud con algo que a lo largo de estas páginas ya se ha apuntado en diversas ocasiones en referencia al latinoamericano (aunque el caso del cine hindú lo acontecido se presente con mucha más radicalidad). Me refiero a que muestra como los géneros populares, a los que se debe gran parte de su producción esta cinematografía, tienden a quedar relegados de las pantallas de los grandes certámenes.

La cuestión da pie a subrayar cómo, por la misma razón, el gran número de reconocimientos que algunos cines reciben en estos espacios no se explica sólo por el hecho que su país presente unos índices de producción elevados. Además, es imprescindible que dicho cine encaje con el concepto barajado en los festivales. Si el cine hindú presenta un claro ejemplo de ello por la escasa presencia que tiene en estos eventos a pesar de la cantidad de filmes que en el país se producen anualmente, el cine estadounidense ilustra el caso contrario. El elevado número de premios que reciben sus películas en los grandes certámenes no se debe exclusivamente a que la cantidad de filmes de esta nacionalidad sea muy amplio, si no a la proximidad efectiva de gran parte del cine producido por la industria norteamericana con aquello que se demanda desde los festivales. Probablemente

también tenga que ver en esto la cercanía existente entre los cines europeos y el estadounidense que confluyen en el circuito de festivales. Al fin y al cabo no hay que olvidar que los festivales no dejan de ser una forma de exhibición eminentemente occidental. Mientras tanto el cine de otras regiones, como por ejemplo el hindú ha transitado por circuitos distintos vinculados a otras áreas geográficas, en este caso la africana y asiática.

En otro orden de cosas, a partir de las cifras situadas en la segunda columna se observa que en torno a un veinticinco por ciento de los filmes premiados reciben un sólo galardón en estos eventos. La tendencia general, por tanto, es que la mayoría de películas acumulen más de un premio, algo que será más evidente en algunos países en concreto. Así ocurre con Francia e Italia, del grupo de las nacionalidades cuyas producciones obtienen más reconocimientos en estos espacios, pero también con Irán. Justamente este último, clasificado en el segundo grupo, es el país que concentra más premios en menos películas, cuestión esta que sirve para subrayar la idea de que el reconocimiento de esta cinematografía periférica se hace a partir de un número muy limitado de títulos (y cineastas). En este caso Abbas Kiarostami, Jafar Panahi, Abolfazl Jalili, Rasul Sadrameli o Majid Majidi acaparan prácticamente todo el espacio que se concede a este cine nacional en el circuito de los grandes certámenes.

La cuestión sugiere que algunos trabajos de estos países obtienen un éxito arrollador a su paso por los grandes certámenes. Cuando esto ocurre se convierten en protagonistas de los mismos al reunir galardones en diversas categorías. Una muestra de ello es la que presenta *Dayereh* (*El círculo*, Jafar Panahi, 2000). Esta coproducción entre Irán, Italia y Suiza obtuvo el León de Oro a la Mejor Película en el festival de Venecia en el año 2000. Pero además se hizo con el Fipresci de la Crítica Internacional y con tres premios menores (Mención de Honor de la OCIC, Premio Unicef y Premio Sergio Trasatti). El mismo año en el festival de Moscú la francesa *L'envol* (Steve Suissa, 2000) logró algunos de los galardones fundamentales del festival. Ganó el san Jorge de Plata a la Mejor

Dirección, el San Jorge de Plata al Mejor Actor (Clément Sibony) y el Fipresci de la Crítica Internacional. Son innumerables los ejemplos que se podrían citar en este sentido.

En cambio, películas de otras nacionalidades, como pueden ser las estadounidenses o las del Reino Unido, cuando compiten en estos espacios recogen cada una de ellas una menor cantidad de premios. Este hecho probablemente contribuye a que su presencia pase más desapercibida en estos eventos, generando la impresión de que es menor de lo que lo es en realidad, puesto que cuando un filme logra varios trofeos su éxito resulta más sonado. Sin embargo, a largo plazo, el reparto de los premios en un número más amplio de títulos acaba mostrando una presencia más estable y consolidada en el espacio de los festivales.

Con respecto a los datos contenidos en la tercera columna de la Tabla 7.a concernientes a cuantos de los premios conseguidos por películas de cada nacionalidad son coproducciones lo más sobresaliente es que, con frecuencia, los países con menos trabajos laureados en estos espacios suelen deber sus galardones al hecho de haber participado en alguna coproducción. Esto explica cómo de trascendente es para algunas cinematografías esta fórmula que multiplica las posibilidades de que los filmes lleguen a proyectarse y sean galardonados en estos grandes festivales. De este modo, se hace evidente cómo esas cinematografías periféricas necesitan de las coproducciones para poder asomarse al circuito de los festivales y, en algunos casos, llegar a ser premiadas.

Pero también destaca que algunas de las nacionalidades que más filmes aportan a los festivales y que cuentan con industrias fílmicas firmes hagan, asimismo, un uso repetido de esta fórmula. Entre ellos, sin ir más lejos, está Francia, de quien más de un setenta por ciento de los premios se corresponden con coproducciones. Se

trata de un porcentaje muy elevado que aporta una idea consistente acerca de lo importante que es para el cine francés esta medida de producción.

En referencia a esta cuestión, sería interesante analizar con que países realiza Francia este tipo de filmes con mayor frecuencia observando si siguen las mismas lógicas que rigen a las coproducciones hispanoamericanas. Me refiero a cuestiones como cuántas de ellas se realizan con países con los que Francia tiene lazos históricos coloniales o algún tipo de proximidad cultural, si se trata de lugares donde el francés es primera o segunda lengua, etc. No obstante y, aunque la cuestión queda fuera del ámbito de estudio de este trabajo, dicha tendencia está claramente constatada. Por la relación que guarda con lo que se está investigando aquí cabe apuntar el hecho que treinta y uno de los premios concedidos en los festivales de ‘Clase A’ durante el periodo 1997-2007 corresponden a coproducciones franco-latinoamericanas⁵⁰, mientras que treinta y cuatro lo hacen a filmes de producción franco-española. De este modo, aunque no quepa en esta investigación aventurar hipótesis acerca de lo que motiva estas coproducciones, el papel de Francia como coproductor para los países latinoamericanos es digno de ser tomado en consideración. Pero en relación a España lo ocurrido es todavía más importante, puesto que el país vecino despunta como uno de sus socios coproductores más habituales.

Tabla 7.b. Premios a coproducciones franco-latinoamericanas (1997-2007):

Coproductores latinoamericanos junto a Francia	Número de premios obtenidos en los festivales de ‘Clase A’ ⁵¹
Argentina	15
Brasil	8
México	4
Chile	3
Colombia	2

* Fuente: Base de Datos de Elaboración Propia.

⁵⁰ En ocho de esos treinta y un premios a coproducciones franco-latinoamericanas participa además España. Es decir, que se trata también de coproducciones hispanoamericanas.

⁵¹ Los premios a películas coproducidas por más de un país latinoamericano están contabilizado en cada uno de ellos.

Precisamente, en lo que respecta a España, las coproducciones suponen un sesenta por ciento de los premios logrados. Se trata de un porcentaje algo inferior del que presentan otros países europeos como son Francia, Alemania, Suiza, Dinamarca, los Países Bajos, Portugal, Austria o Bélgica y uno latinoamericano, Argentina. Pero en cualquier caso se puede calificar esta cifra de elevada.

Treinta y seis de esos premios fueron para coproducciones hispanoamericanas. Se trata, por tanto, de una cantidad que se eleva por encima de las que Francia realiza con Latinoamérica. Así, comparativamente, al ser premiadas en los festivales muchas más películas francesas que españolas, esta cifra supone un porcentaje todavía más significativo para España y que expresa la importancia de esta fórmula para la relación cinematográfica regional.

Con todo, el gran número de coproducciones, unido al hecho de que España se sitúe como el sexto país cuyo cine es el más galardonado en los festivales, permite comprobar como se ha generado un contexto en el que los festivales (en cuanto a vía privilegiada de difusión) y las coproducciones (como fórmula clave de financiación) se complementan. Los festivales amplían las posibilidades de difusión internacional de las películas y aumentan su caché para una mejor distribución en los mercados internacionales. La fórmula de la coproducción, por su parte, permite diversificar y ampliar la gran cantidad de recursos necesarios para competir en el acreditado circuito de los grandes festivales. La cuestión será abordada de nuevo y desarrollada con atención más adelante en este capítulo.

Finalmente, en lo que al porcentaje de premios que se corresponden con coproducciones se refiere, es preciso mencionar también que los países para los que éste es menor no son europeos. Entre ellos están Australia, Rusia, Corea,

China, Japón y EEUU. En ellos estas películas rondan el treinta por ciento de los filmes premiados. La cuestión pone de relieve la preferencia de las industrias europeas por esta fórmula puesto que, en muchos casos, sus cifras de producción presentan porcentajes que doblan el presentado por los países mencionados más arriba en este párrafo. Pero destaca también el caso de las cinematografías latinas, donde la fórmula de la coproducción, por motivos que se han ido señalando a lo largo de esta tesis, resulta imperante.

7.1.2. Las coproducciones hispanoamericanas.

En este subapartado se introducirán algunas cuestiones relativas al porcentaje de premios que se corresponden con coproducciones hispanoamericanas, así como a cuáles son los países que más frecuentemente han colaborado para producir dichos filmes. La mayoría de datos provienen de la Base de Datos elaborada específicamente para esta investigación. En todo caso, todos ellos están recogidos en la Tabla 7.c.

De este modo, la Tabla 7.c ha sido elaborada con el objetivo de mostrar el porcentaje que suponen las coproducciones hispanoamericanas dentro del universo total de galardones recibidos por cada uno de los cines nacionales de la región. La segunda columna recoge el tanto por ciento de películas coproducidas por cada país. La tercera que el porcentaje de estos premios fueron específicamente para coproducciones hispanoamericanas. La finalidad de esta Tabla es la de poder comparar ambas cifras para comprobar la importancia relativa que las coproducciones hispanoamericanas tienen en cada uno de los países de la región.

Tabla 7.c:

Sobre el total de premios (1997-2007):	Porcentaje de coproducciones	Porcentaje de coproducciones hispanoamericanas
España	60%	29%
Argentina	68%	32%
México	36%	17%
Brasil	13%	3%
Chile	72%	0%
Uruguay	100%	100%
Perú	75%	50%
Colombia	83%	33%
Puerto Rico	50%	50%
Nicaragua	0%	0%
Venezuela	0%	0%
Ecuador	0%	0%
Cuba	0%	0%
Bolivia	100%	0%

*Tabla de Elaboración Propia.

Comenzando con España, vale la pena recordar como este país coproduce casi exclusivamente filmes con dos regiones, Europa e Hispanoamérica. Además lo hace en una cantidad similar de ocasiones con cada una de ellas (Tabla 5.e). Esta situación se refleja fielmente en el terreno de los reconocimientos que se conceden en los festivales. En este sentido, la tercera columna muestra como casi la mitad del porcentaje de coproducciones (29% sobre un total de 60%) son películas realizadas entre España y algún país latinoamericano. La otra mitad están coproducidas con otros países europeos (principalmente Francia e Italia), siendo bastante poco habitual la participación de otras nacionalidades en esta tarea junto a España. Así pues, en términos generales es posible determinar que la colaboración regional a nivel de producción en los filmes que han sido premiados en los festivales durante el periodo 1997-2007 ha resultado fundamental, puesto que un porcentaje elevado de estos galardones han recaído en coproducciones hispanoamericanas.

Por otro lado, cuando se premia a las coproducciones hispanoamericanas los reconocimientos recaen sobretudo en producciones hispano-argentinas. Da buena cuenta de ello el hecho que para este país estos premios supongan un 32% sobre

un total de 68% de coproducciones de esta nacionalidad que son galardonadas en los festivales. Los filmes hispano-mexicanos ocupan el segundo lugar de la lista, seguidos por los hispano-peruanos e hispano-uruguayos. Completan la lista aquellos premios que reciben películas coproducidas por España con Brasil y Colombia. En este punto es fundamental hacer hincapié en lo que supone la fórmula para algunas de las cinematografías más débiles de la región, que haciendo uso de ella consiguen algunos de los pocos premios que sus películas alcanzan en los festivales. Este es el caso de Uruguay, por ejemplo, que en el periodo analizado ha logrado seis galardones en estos espacios correspondientes a seis películas diferentes, todas coproducciones realizadas junto a España.

En algunas ocasiones la cantidad de trofeos que consiguen las coproducciones hispanoamericanas en los festivales se desvían de las cifras de producción general expuestas en el Contexto de esta investigación (Tabla 5.f), en el sentido que algunos países con los que España coproduce mucho se premian poco en los grandes certámenes estudiados. En este sentido llama especialmente la atención lo ocurrido con Cuba. La cuestión apunta a algo que a lo largo de estas páginas está siendo observado desde diversos ángulos: cómo una parte significativa del cine hispanoamericano toma caminos que no desembocan en el circuito de los festivales. Lo acaecido con respecto al cine hispano-cubano ofrece un perfecto primer ejemplo de ello. Aunque se han realizado un buen número de coproducciones hispano-cubanas durante los años aquí atendidos, ninguna de estas películas se ha introducido exitosamente en él. Algo similar ocurre con respecto a México pues, aunque son premiadas un considerable número de coproducciones hispano-mexicanas en los festivales, la cantidad de estos galardones no guarda una relación proporcional con la cantidad de filmes que se producen entre ambos países.

Por otro lado, también destaca el bajo porcentaje de premios a coproducciones hispano-brasileñas, hispano-chilenas e hispano-colombianas, aunque esto está más acorde con la limitada cantidad de estas películas que se realizan anualmente. En

lo que se refiere al primero de estos países, la escasez de ocasiones en las que sus empresas coproducen junto a otras españolas puede explicarse por la inexistencia de un idioma compartido y por la poca tradición de cooperación que existe en el campo de la industria fílmica entre ambas naciones. En cambio, si atendemos a los filmes brasileños que reciben algún reconocimiento en los festivales podemos encontrar como coproductores a otros países europeos como Portugal, con el que Brasil guarda una evidente relación poscolonial y comparte idioma. Por otro lado, es preciso destacar el papel que juega Francia coproduciendo con Brasil a pesar de no compartir ni una historia común de colonización ni un idioma (Tabla 7.b). En el caso de los otros dos países mencionados, Chile y Colombia, cuando sus filmes son premiados aparecen como coproductores distintos países europeos y EEUU, así como otros latinoamericanos, pero apenas (o nunca en el caso chileno), España. En definitiva, nos encontramos ante la situación de que en el caso de que estas coproducciones hispanoamericanas respondan a una activa política de presencia en estos eventos, ésta no siempre es exitosa a la hora de alcanzar dichos objetivos.

7.1.3. Relación entre los cines nacionales y los premios.

Para seguir describiendo el marco general en el que se ubican las coproducciones hispanoamericanas, se complementará la información expuesta hasta ahora con la siguiente Tabla (Tabla 7.d). Esta muestra los premios obtenidos por las distintas nacionalidades en cada uno de los festivales durante el periodo 1997-2007, dejando ver relaciones destacadas entre determinados eventos y cinematografías. La tabla incorpora datos de los seis países que más reconocimientos han logrado en estos espacios, incluyendo a España. Pero también de todos los latinoamericanos cuyos filmes se han hecho con algún galardón a lo largo del periodo atendido.

Tabla 7.d:

	Cannes	Berlín	Venecia	Locarno	SSebastían	Mar Plata	Karlovy	Moscú	Cairo	Montreal	Shanghai	Tokio
Francia	75	30	155	85	20	15	19	17	17	41	6	17
EEUU	35	26	89	30	7	8	17	5	3	14	6	17
Alemania	13	25	47	70	4	10	22	8	8	20	4	13
Italia	9	2	158	21	1	10	6	6	5	13	4	5
R. Unido	23	16	48	21	8	7	14	5	2	4	5	8
España	10	5	25	5	23	10	7	4	3	25	1	5
Argentina	7	6	13	8	7	15	3	1	2	11	0	2
México	8	0	8	0	4	4	4	0	4	7	0	2
Brasil	4	2	8	2	1	7	3	1	0	3	0	0
Chile	1	0	0	0	1	1	3	0	0	5	0	0
Uruguay	1	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	2
Perú	1	0	0	0	1	0	0	0	0	2	0	0
Colombia	1	2	2	0	0	1	0	0	0	0	0	0
Pto. Rico	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
Nicaragua	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Venezuela	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
Ecuador	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
Cuba	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
Bolivia	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0

* Tabla de Elaboración Propia.

Para comenzar, a partir de los datos contenidos en la Tabla 7.d es posible deducir que, generalmente, los grandes festivales se decantan por apoyar a sus propios cines nacionales, siguiendo fieles a uno de los aspectos fundamentales que alentaron su aparición. Se confirma así la estrecha vinculación existente entre estos certámenes y la promoción de las propias industrias nacionales que ha sido argumentada previamente en diversas ocasiones a lo largo del avance de esta

Tesis. En este sentido, ya ha sido afirmado en este mismo apartado como para un país contar con uno de estos grandes eventos revierte en un mejor posicionamiento de su cinematografía nacional en el recuento total de premios que en ellos se conceden (Tabla 7.a.).

Ejemplificando la cuestión, el festival de San Sebastián puede considerarse en buena parte responsable de ese sexto lugar que el cine español ostenta entre las cinematografías más premiadas en los festivales de 'Clase A'. Lo mismo puede decirse del festival de Mar del Plata que, a través del apoyo que desde sus pantallas brinda al cine argentino, ayuda a situar sus filmes en el mercado internacional. De hecho, el mismo razonamiento es aplicable a cualquier otra cinematografía que celebre en su territorio uno de estos grandes eventos, como pone también de manifiesto la Tabla 7.d.

Pero al margen de los apoyos a los propios cines nacionales, de igual modo que a lo largo de su historia determinados festivales favorecieron a terceras cinematografías, ya fuera por motivos políticos o de cercanía cultural, en el periodo 1997-2007 se producen también este tipo de conexiones entre algunos festivales y cines. Ilustrativamente, así ocurre con el festival de Locarno con respecto al cine alemán o francés, ya que en él se conceden más premios a películas de esta procedencia que en los certámenes celebrados respectivamente en Berlín y en Cannes.

Por otra parte cabe destacar que el festival de Venecia es donde más premios han logrado filmes de algunas de las nacionalidades recogidas en esta Tabla como son la francesa, la estadounidense, la italiana, la inglesa, mexicana, brasileña e incluso la española. De este modo, durante el periodo aquí atendido, en este certamen se ha laureado al cine español en más ocasiones que en el propio San Sebastián o al francés mayor cantidad de veces que en Cannes. Para explicarse lo ocurrido

resulta indispensable referirse a la enorme cantidad de premios concedidos en este festival, premios que se distribuyen en un buen número de secciones, lo que sin lugar a dudas favorece que así ocurra. Sin embargo, como era de esperar, destaca particularmente como para el cine italiano este certamen ha supuesto un trampolín fundamental. En este sentido existe una abismal diferencia entre la enorme cantidad de galardones que logra en este evento en particular y los cosechados por películas de esta nacionalidad en el resto de los analizados.

Siguiendo con la misma cuestión, el Festival de Cines del Mundo de Montreal destaca por la amplia y variada participación que en él tienen filmes españoles pero también de países hispanoamericanos. Entre los años 1997 y 2007 fue el certamen que más premios concedió a los segundos (a películas de un amplia diversidad de nacionalidades latinoamericanas) y el tercero donde más galardones recogieron las películas españolas. En su caso, este apoyo está basado en la propia voluntad del festival de ser, precisamente, una ventana a los filmes del mundo, con lo que el evento se organiza en secciones creadas específicamente para recoger trabajos de todos los continentes.

En lo que respecta a los cines español y latinoamericanos volveremos sobre la relación privilegiada que establecen con ciertos festivales en el siguiente apartado, ampliando alguna de la información ya avanzada, así como lo relativo a las coproducciones hispanoamericanas.

7.2. Coproducciones hispanoamericanas premiadas en los diferentes festivales antes del año 1996 y en el periodo 1997-2007.

En este apartado se realizará un repaso de los aspectos más sobresalientes relativos a los premios obtenidos en los doce festivales de ‘Clase A’ a lo largo de su historia y hasta el año 2007 por el cine español y latinoamericano para por fin, poder analizar sobre el marco general dibujado los logrados por parte de las coproducciones hispanoamericanas que son propiamente el objeto de estudio de esta Tesis. Lo ocurrido se expondrá en dos etapas que serán analizadas en apartados independientes: hasta el año 1996 y a lo largo de la etapa 1997-2007.

Para que al lector le conste una exposición gráfica más amplia de algunos de estos datos, en los Anexos de esta investigación se puede consultar una relación de los premios ganados por todas las películas en las que participa España o alguno de los países hispanoamericanos. Así, el Anexo 2 recoge todos aquellos galardones que fueron concedidos en los doce festivales de ‘Clase A’. Esta relación anexada incorpora el título de cada uno de los filmes, el año en que fueron estrenados y quien fue su realizador, así como sus países coproductores y los galardones que obtuvieron. Por otro lado, los Anexos 3a y 3b recopilan exclusivamente la información de los premios a coproducciones hispanoamericanas. En el 3a se recogen los reconocimientos obtenidos por estos filmes hasta el año 1996. El 3b comprende aquellos que fueron otorgados entre los años 1997 y 2007.

Además, la Tabla 7.e situada al inicio del Subapartado 7.2.1, recoge datos más sintéticos referentes a los premios logrados por los filmes que aquí nos ocupan desde que cada uno de los festivales iniciara su andadura y hasta el año 1996. Unas páginas más adelante la Tabla 7.h expone lo ocurrido en el periodo 1997-2007 de forma equivalente. En ambas se amplía la información relativa a las

coproducciones hispanoamericanas que ha sido expuesta hasta el momento al incluir, por ejemplo, cuales han sido los países que junto a España han participado en la producción de dichos filmes. Llegados a ese punto el objetivo será comparar lo ocurrido en ambas etapas, observando que variaciones se han producido con respecto a la participación de las cinematografías atendidas en estos eventos con el transcurso de los años.

7.2.1. Hasta el año 1996:

A continuación se expone un análisis de lo acaecido hasta el año 1996. En primer lugar será atendido lo referente al cine español y en segundo lugar lo tocante al latinoamericano para llegar, en tercer lugar, a estudiar los premios obtenidos por las coproducciones hispanoamericanas. Este análisis pasa por destacar cuáles han sido los festivales en los que más y menos reconocimientos han logrado las películas de las diversas cinematografías atendidas. En ese sentido, la exposición tiene una función descriptiva y valorativa ya que trata de explicar y calibrar el papel jugado históricamente por cada certamen a la hora de acoger a estos cines nacionales. Sin embargo, hay que tener en cuenta que se analizan eventos que se han estado celebrando durante periodos de tiempo muy desiguales y que han tenido una evolución particular, incluyendo interrupciones y distintas formas de actuar, según se ha visto en el capítulo anterior. Con todo resulta difícil el compararlos entre ellos.

Tabla 7.e:

HASTA EL AÑO 1996						
Festival	Años contemplados	Películas españolas premiadas ⁵²	Películas latino-americanas premiadas ⁵³	Copro-ducciones hispano-americanas premiadas	Coproduc-tores de los filmes hispano-americanos (además de España)	Edición en la que son premiadas las copro-ducciones hispano-americanas
Venecia	1932-1996	15	10	2	Cuba-Italia	1988
					México-Francia	1996
Cannes	1946-1996	15	18	3	Argentina	1961
					México	1961
					Argentina-Francia-México	1992
Berlín	1951-1996	17	20	2	Chile	1992
					Cuba-México	1994
Locarno	1946-1996	0	20	0	-	-
Karlovy Vary	1948 -1996	8	8	1	Argentina	1984
San Sebastián	1953-1996	61	38	6	Argentina	1966
					Argentina	1983
					Perú	1988
					Argentina	1990
					Argentina-Uruguay	1992
					Perú-Alemania	1996
Mar del Plata	1954-1996	7	10	0	-	-
Moscú	1959-1996	6	20	1	México	1883
Cairo	1976-1996	1	0	0	-	-
Montreal	1977-1996	17	8	2	Argentina	1989
					Perú	1990
Tokio	1985-1996	3	3	1	Argentina-Reino Unido	1991
Shanghái	1993-1996	0	1	0	-	-

* Tabla de Elaboración Propia.

⁵² Incluye coproducciones.

⁵³ Ibidem.

Cine español:

En lo que respecta al papel jugado por los filmes españoles en los festivales durante esta primera fase es preciso subrayar como fue en el festival de San Sebastián donde un mayor impulso se ofreció a este cine nacional. Superó, por tanto, al de Venecia que, como se adelantó en el apartado 7.1.3, sería el que más cine español premiaría más adelante, a partir de 1997. En cualquier caso, la dedicación del festival donostiarra a la promoción del cine español ha sido incuestionable a lo largo de su historia. Tanto es así que, si comparamos la cantidad de premios que logró en él esta cinematografía con los que ganó en los otros certámenes hasta 1996 no es posible albergar dudas acerca del hecho que este espacio ha sido una plataforma fundamental para la introducción de este cine nacional en el circuito que conforman estos eventos.

Aunque a una amplia distancia cuantitativamente hablando de San Sebastián, el cine español tuvo también hasta el año 1996 una acogida considerable en Montreal además de en los tres grandes festivales europeos: Venecia, Cannes y Berlín. Sin embargo, no hay que pasar por alto que en estos tres últimos es donde se ofrecen en cada edición un mayor número de premios repartidos en una buena cantidad de categorías, lo que favorece que más cines nacionales consigan acceder a sus galardones.

En lo que se refiere al certamen canadiense, a partir de 1997 será característico de este festival que en sus ediciones se premie a una gran variedad de cinematografías de los países hispanoamericanos. Sin embargo, en sus primeras décadas el abanico de trofeos a filmes de países diversos no fue tan amplio. El cine español logró la mayoría de los reconocimientos que se concedieron a filmes de la región.

En cuanto al festival de Venecia, los primeros años en los que éste se celebró pocas películas tanto españolas como latinoamericanas fueron reconocidas en él. Pero partir de la década de los cincuenta, cuando el evento más se estaba esforzando por mostrarse como un acontecimiento internacional, España consiguió algunos éxitos significativos. De esta etapa cabe citar por su importancia al Fipresci de la Crítica Internacional logrado por *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), un filme crítico con las condiciones socio-políticas de la España del momento que logró cruzar la frontera española. No obstante, respecto a esta película cabe mencionar que para ello el filme fue inscrito en el festival a través de su productor francés Serge Silberman tras la negativa del gobierno de la dictadura a presentarlo como español.

En la década siguiente el mismo premio concedido por la Federación Internacional de Críticos lo ganaron dos trabajos basados en guiones de Rafael Azcona y en los que actuaba José Isbert; *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960) y *El verdugo* (Luís García Berlanga, 1963). El realizador del segundo de ellos ya era por entonces un veterano de los festivales puesto que sus filmes *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) y *Calabuch* (1956) habían sido premiados en estos espacios⁵⁴.

Transcurridos unos cuantos años, a finales de la década de los ochenta, llegó el otro gran reconocimiento que dentro del periodo analizado consiguió el cine español en Venecia cuando se laureó a Pedro Almodovar por el guión de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodovar, 1988) mientras que el Premio a la Mejor Actriz recaía en la protagonista del filme, Carmen Maura. Entrados los años noventa, lo más llamativo fue la presencia de filmes del director Bigas Luna en varias ediciones. Su película *Jamón, jamón* (1992) ganó el León de Plata en 1992, mientras que dos años después *La teta y la luna* (1994) se hizo con la Osella de Oro al Mejor Guión, firmado por el propio Bigas Luna y Cuca Canals. Otro de sus

⁵⁴ *Bienvenido Mr. Marshall* obtuvo un Tributo el año 1953 en Cannes. *Calabuch*, por su parte, logró hacerse con el Premio de la OCIC en Venecia en 1956.

trabajos, *Bámbola* (1996), se presentó también en el festival aunque fuera de concurso en 1996⁵⁵.

En lo que al festival de Cannes se refiere, el cine español fue, a lo largo de las primeras décadas de la existencia de este evento, mucho más habitual en su palmarés de premios que las otras cinematografías de la región. Cabe resaltar los reiterados galardones que esta etapa recibieron filmes de reconocidos realizadores nacionales como por ejemplo Luís Buñuel, cuyo trabajo ganó algunos de los premios más relevantes del certamen. No obstante, hay que mencionar que las obras laureadas se correspondieron fundamentalmente con su etapa mexicana y francesa. Por ello no tenían la nacionalidad española con la excepción de *Viridiana*, coproducción hispano-mexicana a la que haré referencia unas páginas más adelante. Pero también cabe mencionar el papel jugado en el evento francés por Carlos Saura, director cuyo trabajo fue premiado en cuatro ocasiones entre los años 1974 y 1983⁵⁶ y que, de hecho, es el realizador español más galardonado en el conjunto de los grandes festivales⁵⁷.

Con respecto a los reconocimientos obtenidos por el cine español en el festival alemán de Berlín, lo más trascendente fue el Oso de Oro compartido que, en la edición del año 1978, obtuvieron tres filmes: *Las truchas* (José Luis García Sánchez, 1978), *Las palabras de Max* (Emilio Martínez Lázaro, 1977) y el cortometraje *Ascensor* (Tomás Muñoz, 1978). En España la prensa interpretó este triunfo sin precedentes del cine español en la Berlinale como una prueba de la legitimidad

⁵⁵ *Bámbola* recibió críticas negativas lo que significó el inicio de una disputa entre el realizador y Gillo Pontecorvo, por entonces director del festival, y el final de la 'luna de miel' que había vivido el realizador con este evento donde no volvió a ser premiado en todo el periodo de tiempo que abarca esta investigación.

⁵⁶ Por orden cronológico los trabajos de Carlos Saura que lograron premios de este festival fueron *La prima Angélica* (1973) y *Cría cuervos* (1975) que recibieron el Premio del Jurado en los años 1974 y 1976 respectivamente, *Elisa vida mía* (1977), por la que el actor Fernando Rey fue considerado el mejor intérprete del certamen en 1977 y *Carmen* (1983), que en 1983 ganó el Vulcain del Artista Técnico por la Comisión Técnica Superior de la Imagen y del Sonido (*Commission Supérieure Technique de l'Image et du Son*) y el Premio Fipresci de la Crítica Internacional.

⁵⁷ Se puede comprobar acudiendo al Anexo 2 que incluye todos los filmes latinoamericanos y españoles galardonados desde que comenzara la historia de cada uno de los festivales de 'Clase A' hasta el año 2007.

renovada que había adquirido esta cinematografía en el exterior en el nuevo contexto postdictatorial. Al respecto de esta cuestión el diario ABC publicaba: “Evidentemente, que el nuevo clima político del país ha ayudado indirectamente a la concesión de este premio. España goza, concretamente en Berlín, de una credibilidad desconocida en tiempos pasados” (Alcalá, 1978: 56).

Apenas unos años más tarde, en 1983, *La colmena* (Mario Camus, 1982), adaptación de la obra de Camilo José Cela, volvió a lograr el galardón más importante de la Berlinale, a pesar de presentarse tardíamente cuando el jurado, - entre quienes estaban Jeanne Moreau y Joseph L. Mankiewicz-, ya había hecho sus consideraciones. Pero, y según cuentan los cronistas españoles, el público la aplaudió tanto que terminaron concediéndole un premio *ex aequo* con *Ascendancy* (Edward Bennett 1982) (Galán, 2004).

Algunas ediciones después, *El año de las luces* (Fernando Trueba, 1986) en 1987 y *Beltenebros* (Pilar Miró, 1991) en 1992, se hicieron con el Oso de Plata del festival en reconocimiento a su Destacada Contribución Artística. En los dos casos se trataba de filmes muy característicos del tipo de películas que se alentaban por entonces desde los poderes públicos españoles: filmes que pretendían elevar el nivel de calidad del cine popular que se había hecho durante la dictadura, en muchos casos adaptaciones literarias y realizados con miras a ser reconocidos fuera del país, y principalmente en Europa.

La contraparte de lo ocurrido en los festivales citados hasta ahora lo ejemplifica lo acaecido en Locarno y en Shanghái, donde ningún filme español resultó galardonado antes del año 1997. Pero también Cairo y Tokio, en los que solamente una y tres películas respectivamente lograron hacerse con algún reconocimiento tras pasar por sus pantallas. En el festival del Cairo fue premiada en 1994 *Retrato de familia* (Luís Galvão Teles, 1992) en cuya producción participa

España de forma minoritaria junto a Portugal y Luxemburgo. Este filme obtuvo un premio en reconocimiento al trabajo que en él había realizado el actor Joaquín Almeida, uno de los intérpretes de este país más conocidos internacionalmente. En el festival celebrado en Japón fueron premiadas las coproducciones *La última siembra* (Miguel Pereira, España-Argentina-Reino Unido, 1991), que ganó el Premio de Bronce en la edición de 1999 y *Libertarias* (Vicente Aranda, España-Italia-Bélgica, 1996) que logró el reconocimiento del Jurado en 1996. La española *Vacas* (Julio Menem, 1992) ganó el Premio de Oro en 1992. La explicación de esta paupérrima representación de filmes españoles puede radicar en el hecho que en todos los casos se trate de festivales muy enfocados a la promoción del cine de regiones de las que España no forma parte. De este modo, y fundamentalmente en sus primeros años, si Locarno se desarrolló como una plataforma dedicada especialmente al cine de los países del centro de Europa, los festivales chino y japonés lo hicieron con respecto al cine asiático, mientras que el del Cairo promocionó fundamentalmente a filmes de los países árabes. Por otra parte, en lo que se refiere al festival chino, no hay que obviar que hasta el año 1996 solamente abarca dos ediciones puesto que, además de tratarse de un evento muy joven, en sus primeras ediciones era bianual.

Cine latinoamericano:

En lo que al cine latinoamericano se refiere, el festival de San Sebastián fue también su principal impulsor entre estos grandes certámenes hasta el año 1996. La mejor prueba de ese apoyo la constituye la gran cantidad de reconocimientos a las cinematografías hispanohablantes que se otorgaron desde que sus puertas se abrieron por primera vez en el año 1953. De acuerdo con esto, desde su filas se ha atendido con un especial tesón no sólo al cine español sino al cine *en* español a través de diversas estrategias que serán abordadas a lo largo de este apartado.

Para empezar, la opción de identificarse con el cine hispano-hablante puede leerse como un activo con el que este certamen amplió su espectro de influencia más allá de su cine nacional por medio de estrechar los vínculos idiomáticos que lo unían a los países latinoamericanos. Se labraba con ello un carácter propio y peculiar frente a otros eventos de este tipo, pero que a la vez contenía una diversidad suficientemente amplia como para hacerlo atractivo. Así, el panhispanismo resulta ser una estrategia cultural que se utiliza tanto en el Franquismo como en la democracia. Aunque evidentemente con retóricas diferentes en cada uno de estos periodos históricos, se basa en enfatizar lo que hay en común entre los diversos países de Hispanoamérica.

Por un lado, la cercanía del cine latinoamericano fue propiciada en la medida que pronto se crearon categorías y secciones específicas no sólo para el cine español, sino en general para películas en lengua española. Esta medida otorgó ventaja a las cinematografías latinoamericanas sobre otras y a través de dichas categorías y secciones numerosos filmes mexicanos y argentinos ganaron premios en el festival. Hasta el año 1996 la proporción de galardones a películas de una y otra nacionalidad fue similar pero cabe precisar que, mientras que las del país centroamericano fueron más frecuentes hasta mediados de la década de los sesenta, a partir de ese momento comenzaron a ser más numerosas las argentinas. Ese giro coincide con que desde entonces, pero sobretudo a partir de los años setenta, ya en la Transición, -justo cuando los cines latinoamericanos llegaron también a las pantallas de otros festivales-, empiezan a constar ocasionalmente entre los premiados filmes de otros países de la región hasta entonces ausentes, como Cuba, Colombia, Bolivia, Perú y Uruguay (estas dos últimos a través de coproducciones). De este modo, el festival vasco premió películas de lengua castellana procedente de una mayor variedad de países que los otros certámenes atendidos, lo que apunta de nuevo a la especial relación existente entre el cine español y los cines *en* español. También afirma esta idea el hecho que esta pluralidad prácticamente no incluyera cine brasileño, a pesar de ser ésta una de las cinematografías más potentes de la región, como bien lo demuestran tanto sus cifras de producción, como su sólida presencia en otros festivales.

Tras San Sebastián la mayor cantidad de premios a filmes latinoamericanos hasta el año 1997 se otorgó en los festivales de Locarno y Moscú. Con respecto al primero de ellos, esto no deja de resultar curioso ya que, usualmente, la presencia o ausencia de cine español y latinoamericano guardan una significativa correlación en los festivales de 'Clase A'. Sin embargo, no ocurre así en el festival suizo donde, si bien la representación de cine latinoamericano fue consistente y variada en esta etapa (hubo premios para varias películas mexicanas, argentinas, chilenas, venezolanas, brasileñas y una boliviana), en el mismo periodo no se galardonó a ningún filme español como ya ha sido señalado. Además, todos los premios a películas latinoamericanas se concentraron en la segunda mitad de la década de los sesenta, en el momento de eclosión estas cinematografías en el circuito de festivales. Pero también se produce un importante repunte en los años ochenta. Antes, durante la década de los cincuenta, no hubo galardones en este certamen para filmes de estos países, mientras que en la década de los setenta, los premios fueron escasos: únicamente recayeron en dos coproducciones. Los principales galardones que fueron otorgados durante la segunda mitad de la década de los sesenta fueron a parar a dos obras claves de los Nuevos Cines: *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), laureada ese mismo año en el festival de Cannes, y *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1968), ópera prima que convirtió a Raúl Ruiz en una de las figuras más conocidas del emergente cine chileno junto a otros realizadores como Miguel Littín y Helvio Soto. Por otro lado, y respecto a lo ocurrido durante los años ochenta, merece destacarse que hubo muchos premios para el cine brasileño, que con cinco galardones sólo en esa década se convierte en el gran valedor del cine latinoamericano en el festival suizo. También cabe subrayar el hecho que tres películas venezolanas obtuvieron algún reconocimiento en el festival, cifra nada despreciable si tomamos en consideración que dicho país en otros festivales sólo ha recibido premios en contadas ocasiones.

En cuanto al festival de Moscú lo especialmente significativo fue el apoyo que el evento brindó al cine cubano. Esta preferencia responde a la cercanía de las posiciones políticas entre los regímenes de ambos países desde que en 1959 se

establecieran entre ellos unas alianzas diplomáticas que se mantuvieron muy activas hasta el derrumbé de la Unión Soviética a finales de los ochenta. En este sentido, cabe recordar como el festival ruso, en combinación con el de Karlovy Vary, se erigió en el evento oficial del bloque comunista durante un amplio periodo de tiempo, mostrando casi exclusivamente en sus pantallas filmes de los países soviéticos. De hecho, en esta etapa hay más películas cubanas entre las galardonadas que de cualquier otra nacionalidad hispanoamericana, incluidas las españolas, algo por completo inusual si lo confrontamos con lo que normalmente ocurre en los otros festivales de ‘Clase A’.

La presencia de películas cubanas fue, por lo tanto, constante en este certamen hasta el año 1983, cuando con la multiproducción del chileno Miguel Littin, *Alsino y el Cóndor* (1982), aparece por última vez esta nacionalidad entre los filmes galardonados. A partir de ese momento Cuba ya no volverá a obtener otro premio en Moscú, ni siquiera durante la década 1997-2007 analizada más adelante. Resulta llamativo que, tras el cine cubano, fuese el español el segundo más premiado en Moscú hasta el año 1996 de entre los cines hispanoamericanos. Una mirada más detallada sobre las cifras muestra, sin embargo, como el cine español no comenzó a aparecer entre los laureados en Moscú hasta 1977, una vez finalizado el Franquismo. Fue entonces, y solo entonces, cuando *El Puente* (1976), del comunista Juan Antonio Bardem, ganó el San Jorge de Oro, principal trofeo del evento. Apenas dos años después, el mismo premio volvió a recaer en otro filme de Juan Antonio Bardem, *Siete días de enero* (1979), en este caso coproducido por Francia. Pero además, en esa misma edición, Luis Buñuel, quien también había militado en el Partido Comunista aunque mucho antes (Gubern y Hammond, 2009), recibió el Premio de Honor del festival por su contribución al mundo del cine.

En el lado opuesto, Shanghái y Cairo fueron los festivales que menos premios otorgaron al cine latinoamericano. Mientras que el festival egipcio no se concedió ningún reconocimiento a películas de esta nacionalidad antes del año 1996. En el

que se celebra en China hubo un único Premio del Jurado a la argentina *Casas de fuego* (Juan Bautista Stagnaro, 1995), filme que ganó el mismo galardón del Jurado en el Festival Internacional del Nuevo Cine Hispanoamericano de La Habana.

Coproducciones hispanoamericanas:

En lo tocante a las coproducciones hispanoamericanas lo principal es señalar las pocas películas realizadas en este régimen que lograron recoger algún galardón en los grandes festivales estudiados hasta el año 1996. Una dinámica que, como veremos unas páginas más adelante experimentará profundas transformaciones en el periodo 1997-2007. En todo caso, al analizar los premios logrados por estas películas hasta el año 1996 es obligatorio empezar nuevamente refiriéndose al festival de San Sebastián por el papel central que jugó en relación a este tipo de trabajos. De acuerdo con lo ya descrito, se trata del certamen donde más galardones a filmes españoles y latinoamericanos se concedieron hasta 1996. Por ello, no es extraño que se trate del evento donde un mayor número de coproducciones hispanoamericanas resultaran premiadas. Ilustrativamente, las seis coproducciones hispanoamericanas que logran algún reconocimiento en él doblaron en número a las que fueron premiadas en Cannes, el festival que sigue al certamen vasco en cantidad de premios que fueron concedidos a este tipo de filmes antes de la década 1997-2007. De hecho, España consta como el coproductor por excelencia para un amplio porcentaje de las películas latinoamericanas que lograron algún reconocimiento en esta etapa del evento vasco. De las seis coproducciones hispanoamericanas galardonadas en el festival donostiarra hasta el año 1996 cuatro fueron hispano-argentinas. Si bien hoy puede resultar llamativo, las dos restantes fueron hispano-peruanas (en algunas participaban terceros países). Sin embargo, no hubo premios para coproducciones hispano-mexicanas, hecho que confirma lo descrito en el Subapartado 7.1.2 sobre la diferencia entre la cantidad de éstas coproducciones que se realizan y los reconocimientos que recogen en los grandes festivales.

Además, de la gran acogida que tuvieron filmes que eran coproducciones hispanoamericanas en las primeras décadas del festival de San Sebastián es posible extraer la idea de que dicho formato sirvió para introducir el cine latinoamericano en España. La cuestión liga con la vinculación que desde el Festival se establece entre los cines latinoamericanos y el español como aspecto constitutivo de la propia identidad del evento. Así, encontramos en este punto la segunda de las estrategias con las que el certamen de San Sebastián estrecha los vínculos que unen ambas cinematografías y que tanto lo caracterizan frente a otros eventos de la misma categoría. Refuerza esta idea la comparación entre lo ocurrido en San Sebastián con lo que acontece en el festival argentino de Mar del Plata que, a pesar de ser el único de esta categoría situado en Hispanoamérica, no otorgó hasta el año 1996 ningún premio a coproducciones hispanoamericanas. Además, en el caso del festival argentino los galardones a filmes españoles o de países latinoamericanos distintos del anfitrión (Argentina) no fueron muy frecuentes en él durante esta primera etapa, lo que pone de relieve un tipo de relación con el cine regional a todas luces distinta de la que se adoptó en San Sebastián.

Por detrás de San Sebastián el festival de Cannes premió a tres coproducciones hispanoamericanas. Al respecto de esta cuestión, la edición del año 1961 fue especialmente significativa puesto que fue cuando dos de ellas lograron hacerse con galardones que están entre los más importantes que se conceden en este evento: *Viridiana* (Luís Buñuel, 1961) consiguió la Palma de Oro y *La mano en la trampa* (Leopoldo Torre Nilsson, 1961) el Premio Fipresci de la Crítica Internacional. Después, pasaron más de treinta años hasta que otra coproducción hispanoamericana, *El viaje* (Fernando Solanas, 1992), ganara el tercero de los premios otorgados en el festival francés a una coproducción hispanoamericana hasta 1996. Es necesario referir que el reconocimiento logrado por *Viridiana* fue transcendental en la medida que la película ha sido la única con nacionalidad española que ha conseguido hacerse con el máximo galardón que ofrece este certamen en todo el periodo analizado en esta investigación, incluyendo la etapa 1997-2007. Tampoco está de más mencionar que, como es bien sabido, este

trabajo protagonizó de uno de los más sonados altercados relativos a estos eventos y en el que se vio envuelta, precisamente, la cuestión de la nacionalidad. A pesar de que la película fue aclamada unánimemente por el público y el jurado del festival tras su presentación, el periódico vaticano *L'Osservatore Romano* la enjuició por su crítica mordaz del catolicismo y de la sociedad española del momento. Tras ello el filme, además de originar “[...] un clamoroso escándalo silenciado por el Franquismo, que acarreó el cese fulminante de un Director General, agrias recriminaciones entre ministerios, amplia movilización diplomática, ríos de tinta fuera y un silencio de plomo dentro” (Salvador, 2004), fue inmediatamente prohibido en España y a Buñuel le fue denegada la nacionalidad en represalia. Con todo, *Viridiana* no pudo mostrarse en el país hasta el año 1977. Lo ocurrido significó además la clausura de Films 59 y la expulsión de uno de sus productores españoles, Pere Portabella (Films 59) de Uniespaña (Zunzunegui, 2001), además de crearle numerosos problemas a la otra productora del país que había participado en el filme, UNINCI, y personalmente a Ricardo Muñoz Suay, quien formando parte de ella se había encargado del proyecto (Riambau, 2007).

En otro orden de cosas, como es posible confirmar en la tabla 7.e, los socios coproductores más habituales en las dieciocho coproducciones hispanoamericanas premiadas en todos estos festivales desde que cada uno de ellos empezara su andadura y hasta el año 1996 fueron Argentina, en nueve ocasiones, y México en cinco. Aunque más puntualmente, podemos observar también otros países que coprodujeron películas con España que serían premiadas: Perú en tres ocasiones, Cuba en dos, y Chile y Uruguay, en una cada uno de ellos. No obstante, este último país participó sólo en una multiproducción (es decir, un filme en cuya producción hubo más de dos países implicados). Precisamente, es conveniente destacar que siete de esas coproducciones las produjeron tres o más países. Cuatro de ellas contaron con la participación de otro país europeo además de España. En otras dos había varias naciones latinoamericanas implicadas. La séptima presentaba un trabajo de producción en el que colaboraban más de un país latinoamericano (Argentina y México) y uno europeo (Francia) además de España (Tabla 7.f).

Tabla 7.f. Multiproducciones hispanoamericanas premiadas en los festivales hasta el año 1996 según la nacionalidad de sus productores:

España y dos países latinoamericanos	Festival y año en que fueron premiadas
<i>Un lugar en el mundo</i> (Adolfo Aristarain, Argentina-Uruguay-España, 1992)	San Sebastián, 1992
<i>Fresa y chocolate</i> (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, Cuba-México-España, 1993)	Berlín, 1994
España, un país latinoamericano y uno europeo	Festival y año en que fueron premiadas
<i>Un señor muy viejo con unas alas enormes</i> (Fernando Birri, Cuba-España-Italia, 1988)	Venecia, 1988
<i>La última siembra</i> (Miguel Pereira, España-Argentina-Reino Unido, 1991)	Tokio, 1991
<i>Profundo carmesí</i> (Arturo Ripstein, México-España-Francia, 1996)	Venecia, 1996
<i>Bajo la piel</i> (Francisco J. Lombardi, España-Perú-Alemania, 1996)	San Sebastián, 1996
España, dos países latinoamericanos y uno europeo	Festival y año en que fueron premiadas
<i>El viaje</i> (Fernando Solanas, Argentina-Francia-España-México, 1992)	Cannes, 1992

* Tabla de elaboración Propia.

Al atender a los años en que se galardonó a estas multiproducciones se pone de manifiesto como la diversificación en la producción que comportan estos filmes se hizo más habitual desde finales de los años ochenta y fundamentalmente en los noventa. En concreto la primera de las multiproducciones en ser premiada lo hizo en el año 1988, mientras que todas las demás recibieron sus reconocimientos en ediciones que se celebraron una vez entrada la década de los noventa. En este sentido, lo ocurrido en los festivales ofrece un ejemplo claro que refleja una tendencia general observable también fuera de estos espacios.

Por otra parte, si consideramos a los años en que fueron premiadas el resto de coproducciones hispanoamericanas, es decir aquellas en cuya producción participa únicamente un país latinoamericano junto a España, podemos observar en la Tabla 7.g que ocurre algo muy similar. Tres de ellas se hicieron con un reconocimiento en la década de los sesenta (dos en Cannes en el año 1961 y una en San Sebastián en el 1966), pero las demás lo hicieron mucho más tarde. Más concretamente a partir del año 1983 y sobretodo durante la década de los noventa. La Tabla 7.g expone sus títulos:

Tabla 7.g. Coproducciones entre España y un único país latinoamericano premiadas en los festivales hasta el año 1996:

Película	Festival y año en que fueron premiadas
<i>Viridiana</i> (Luís Buñuel, España-México, 1961)	Cannes, 1961
<i>La mano en la trampa</i> (Leopoldo Torre Nilsson, España-Argentina, 1961)	Cannes, 1961
<i>Del brazo y por la calle</i> (Enrique Carreras, Argentina-España, 1966)	San Sebastián, 1966
<i>El arreglo</i> (José A. Zorrilla, Argentina-España, 1983)	San Sebastián, 1983
<i>El cabezota</i> (Francisco Lara Polop, España-México, 1982)	Moscú, 1983
<i>Camila</i> (María Luisa Bemberg, Argentina-España, 1984)	Karlovy Vary, 1984
<i>La boca del lobo</i> (Francisco J. Lombardi, Perú-España, 1988)	San Sebastián, 1988
<i>Últimas imágenes del naufragio</i> (Eliseo Subiela, Argentina-España, 1989)	Montreal, 1989
<i>Caídos del cielo</i> (Francisco J. Lombardi, Perú-España, 1990)	Montreal, 1990
<i>Después de la tormenta</i> (Tristán Bauer, Argentina-España, 1990)	San Sebastián, 1990
<i>La frontera</i> (Ricardo Larrain, Chile-España, 1991)	Berlín, 1992

* Tabla de Elaboración Propia.

Lo trascendente es que al relacionar esta cuestión con lo barajado en los Capítulos 3, 4 y 5 de esta investigación se puede afirmar que, desde la década de los ochenta y más decididamente desde finales de los noventa, se producen diversos cambios

relativos a la posición geopolítica de España. Estos permitirán que se modifique el uso de las coproducciones hispanoamericanas con lo que su participación en los grandes festivales se verá incrementada. En este sentido, cabe incidir nuevamente en como fue precisamente al inicio de los años ochenta cuando, por un lado, en España se reconstruyó toda la estructura cinematográfica existente y heredada del Franquismo; y por otro, la proyección exterior del país será un objetivo político y económico prioritario. Progresivamente España se va incorporando a diversos organismos internacionales que refuerzan sus relaciones tanto con Europa como con América Latina. Con todo ello su lugar en el entramado internacional queda definitivamente modificado.

En lo que al cine se refiere, y como ya se ha visto, los órganos de reciente creación (como el ICAA) promueven desde España el ingreso de su cine en el circuito de los festivales internacionales. Al mismo tiempo, se fortalecen vínculos con organizaciones que, aunque actúan también en otros campos, impulsarán algunos proyectos específicos dedicados al cine como pueden ser convenios de colaboración interregional tras los que es posible advertir el aliento de la CACI o el mismo Programa Ibermedia. Simultáneamente, en esos años, la fórmula de la coproducción se revitaliza debido a su capacidad para reunir los extensos recursos de producción que precisa un filme para circular por el mercado internacional y a su capacidad para adaptarse a los nuevos requerimientos de difusión y financiación internacional. En el caso hispanoamericano las coproducciones se empiezan a utilizar de una forma distinta a como se había hecho tradicionalmente. Coincidiendo con que para entonces en España se privilegia un modelo de cine de factura internacional, que trata de hacerse apto para la circulación en el exterior y que pretende alejarse de ciertos modelos que se identifican con el Franquismo. Así, la fórmula de la coproducción que había sido utilizada normalmente para filmes de géneros populares que generalmente permanecían fuera de los grandes festivales, comienza a ser aplicada cada vez con mayor regularidad para ese otro tipo de cine que sí concurre al circuito conformado por estos eventos. Se recurrió a las coproducciones durante mucho tiempo en la región y fundamentalmente lo hicieron para la producción de filmes que habían de operar en el interior de la misma, para los públicos de los países implicados o la región en general. Su

entrada en los festivales se produjo sólo en contadas ocasiones puesto que mayoritariamente cultivaban géneros populares con poca aceptación en estos certámenes. En los años ochenta se generará un importante cambio que potenciará el uso de la fórmula de la coproducción con la idea de alcanzar los mercados de terceros países, más allá de la propia región de los coproductores, y en esta nueva estrategia, el papel de los festivales resulta imprescindible. Así, los dos aspectos trabajados en esta investigación, las coproducciones hispanoamericanas y los grandes festivales de 'Clase A', evolucionaron en paralelo durante mucho tiempo, convergiendo tan sólo en un puñado de ocasiones de las que dan cuenta los premios recibidos por este tipo de películas en los grandes festivales antes de la década de los ochenta. Desde entonces, y más decididamente desde finales de los noventa, los cambios que devienen en el contexto global repercutirán en un uso más frecuente de las coproducciones y, por ende, de las coproducciones hispanoamericanas. Con ello su participación en los grandes festivales se ve incrementada puesto que, además la fórmula se va dejando de utilizar progresivamente en películas de corte popular destinadas a mercados muy locales. Todos estos cambios se harán mucho más evidentes durante la etapa 1997-2007 analizada a continuación.

7.2.2. Periodo 1997-2007:

Este punto, relativo a la etapa 1997-2007, se centrará en identificar las dinámicas generales que han seguido las cinematografías estudiadas. Asimismo se identificarán las principales transformaciones que se han producido respecto a la historia anterior de los festivales. Es preciso advertir que la cuestión de cuáles han sido los premios más significativos en este segundo periodo será abordada únicamente en lo que se refiere al cine español y latinoamericano, pero no a las coproducciones hispanoamericanas. Lo tocante a estas coproducciones se expondrá en apartados posteriores de este mismo capítulo y en el siguiente ya que,

siendo la cuestión central de esta investigación, precisa se atendida con un mayor detenimiento.

Tabla 7.h:

* Tabla de Elaboración Propia.

PERIODO 1997-2007					
Festival	Películas españolas premiadas	Películas latinoamericanas premiadas	Coproducciones Hispano-americanas premiadas	Coprodutores de los filmes hispano-americanos	Edición en la que son premiadas las coproducciones hispano-americanas
Venecia	10	15	3	Francia-Colombia	2000
				Portugal-Francia-Italia-Brasil	2000
				México-Portugal	2002
Cannes	9	15	4	Argentina	1998
				México	2002
				Uruguay-Argentina-Alemania	2004
				Argentina-Francia	2007
Berlín	4	7	2	Argentina	2001
				Argentina-Francia	2004
Locarno	5	7	0	-	-
Karlovy Vary	5	9	1	Argentina	2006
San Sebastián	16	11	6	Argentina	1997
				Argentina-Países Bajos-Francia	1998
				México	2000
				Perú	2000
				Argentina	2002
				Argentina	2002
Mar del Plata	8	25	2	México	2002
				Países Bajos-Argentina-Francia-Italia	2003
Moscú	4	2	1	Argentina	2004
Cairo	1	3	0	-	-
Montreal	18	26	6	Argentina	1998
				Argentina	2001
				Argentina-Uruguay	2002
				Argentina	2003
				Argentina	2003
				Perú	2006
Tokio	3	2	1	Uruguay-Argentina-Alemania	2004
Shanghái	3	2	0	-	-

Cine español:

Los festivales de Montreal, San Sebastián y Venecia, por este orden, son los que más premios otorgaron a películas españolas a lo largo del periodo 1997-2007. Hay que destacar el hecho que el evento canadiense se colocara por delante del español, modificando lo que venía ocurriendo en antes del año 1997. Y es que, ciertamente, los reconocimientos alcanzados en el festival de Montreal por los filmes españoles se volvieron muy frecuentes entre 1997 y 2007. De hecho llegaron a doblar en número a los que habían obtenido durante todas sus ediciones anteriores. Además, los filmes españoles lograron algunos galardones trascendentes como fueron el Zénith de Oro a la Mejor Película Europea, - categoría en la que los espectadores eligen a las ganadores-, que obtuvo *Cachorro* (Miguel Albaladejo, 2004) y el Premio al Mejor Guión (de José Corbacho y Juan Cruz) con el que se hizo el filme *Tapas* (José Corbacho y Juan Cruz, 2005).

En lo que se refiere a los reconocimientos obtenidos por el cine español en el festival de San Sebastián lo que pasó difiere profundamente de lo observado con respecto al evento americano. Ciertamente el cine español continuó encontrando en el festival vasco un lugar privilegiado de difusión y legitimación. Pero el espacio dedicado por el certamen donostiarra a esta cinematografía no se incrementó significativamente en este segundo periodo, si no que se siguió premiando en él prácticamente al mismo número de películas de esta nacionalidad por década. A pesar de ello entre los trofeos obtenidos en él por el cine español en el periodo 1997-2007 sobresale la Concha de Oro que *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002) logró en la edición celebrada en el año 2002. Siguiendo con esta cuestión, tampoco está de más mencionar el doble premio, Especial del Jurado y Fipresci de la Crítica Internacional, logrado por el documental *En construcción* (José Luis Guerín, 2001) en el año 2001 y la Concha de Plata al Mejor Director para Fernando León de Aranoa por *Barrio* (1998).

En Venecia, el festival que ocupa la tercera posición en cantidad de galardones que en estos eventos recoge el cine español, lo que ocurre se asemeja más a lo señalado con respecto a Montreal puesto que a partir del año 1997 se elevó sustancialmente el porcentaje de premios que reciben las películas españolas. Entre todos los galardones recibidos cabe resaltar el León de Plata (además de otros tres premios de menor importancia) que consiguió *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004) en la edición del 2004, un filme que también ganó el Oscar a la Mejor Película de Habla no Inglesa en 2005.

Por otro lado, cabe señalar que éste es el periodo en el que el cine español obtiene por primera vez un premio en el festival de Locarno. *L'arbre de les cireres* (Marc Recha, 1998) logra en la edición de 1998 el Fipresci de la Crítica Internacional. Éste será el galardón más importante de cuantos recibirá hasta el año 2007 el cine español en Locarno, cuando *Lo mejor de mí* (Roser Aguilar, 2007) y *Ladrones* (Jaime Marques, 2007) son galardonas con el Leopardo de Plata a la Mejor Actriz (a Marian Álvarez) y el Premio de la C.I.C-A-E respectivamente. Entre ambos momentos otros dos títulos españoles obtendrán reconocimientos. En 1999 *El milagro de P. Tinto* (Javier Fesser, 1998) consiguió una Mención Especial y en el 2005 *20 centímetros* (Ramón Salazar, 2005) logró un premio menor. Esto se traduce en que el cine español se convertirá desde entonces en el hispanoamericano más galardonado, transformando por completo la dinámica observada en dicho evento en el periodo anterior.

Por último, el festival del Cairo, que ha sido señalado en estas páginas como uno de los certámenes donde menos éxitos logró el cine español hasta 1996, entre los años 1997 y 2007 permanece con unos registros similares. Una única película española consigue hacerse con un premio en él (*La camarera del Titanic*, Bigas Luna, 1997. Premio de Honor al Guionista Jean-Louis Benoît en la edición de 1997). Tampoco sufre grandes transformaciones la presencia de cine español en los Festivales Internacionales de Cine de Shanghái y Tokio.

Cine latinoamericano:

En este caso, hay que comenzar refiriéndose de nuevo al papel jugado por el festival de Montreal, fundamental a la hora de introducir filmes de esas latitudes en el circuito de los grandes certámenes (Tabla 7.d). Sin embargo, el hecho que muchos de los premios obtenidos por el cine latinoamericano en Montreal fueran en categorías específicas para estas cinematografías obliga a relativizar por completo su valor.

Teniendo presente esta cuestión, al igual que ocurrió con respecto al cine español, éste fue también el evento donde más premios recogieron los cines latinoamericanos en conjunto. Así, en esta segunda etapa el festival incrementaba sustancialmente el espacio que concedía a los filmes de esos países. De acuerdo con ello, si durante las casi dos décadas de historia previa del festival se galardonaron ocho filmes latinoamericanos, el número de premios se elevó a veintiséis durante el periodo 1997-2007, lo que supone un porcentaje de 2.6 filmes premiados por año (frente a una media de 0.42 premios para estos cines correspondientes a los años anteriores). Pero además, en esta etapa habrá una mayor variedad de nacionalidades entre las películas latinoamericanas galardonadas. De este modo, si hasta el año 1996 los trofeos en Montreal habían ido a parar principalmente a filmes argentinos y, tan sólo de forma puntual, a una película mexicana y a otra peruana, a partir del año 1997, además de a trabajos de las tres nacionalidades citadas, como observamos en la Tabla 7.h, hubo reconocimientos a producciones de Chile, Venezuela, Cuba, Brasil y Uruguay (aunque éste último país aparece únicamente como socio en una película realizada en régimen de multiproducción). Al margen de la competición latinoamericana destaca el Fipresci de la Crítica Internacional obtenido por dos coproducciones entre países latinoamericanos y Francia: *Combat d'amour en songe* (Raoul Ruiz, 2000) que se hizo con este premio en el año 2000 y *Cofralandes, rapsodia chilena* (Raoul Ruiz 2002) que lo logró en la edición del 2002.

A escasa distancia del festival de Montreal, el de Mar del Plata despuntó como plataforma para la difusión del cine latinoamericano en este periodo. Pero muchas películas latinoamericanas fueron premiadas en la categoría de Mejor Largometraje de Iberoamérica. La cuestión vuelve a poner de relieve como el establecer secciones específicas para determinadas cinematografías es una estrategia solvente que les facilita el acceso a los premios. Además muestra el interés específico del festival por determinados cines puesto que este tipo de secciones hacen que se incrementen la cantidad de ellos que salen premiados. Sin embargo, también tiene el inconveniente de parcelar a los filmes de estos países en categorías separadas y que no tienen el mismo reconocimiento que aquellos que compiten en las generales. En cualquier caso, en relación a este tema, en el festival de Mar del Plata existía desde tiempo atrás la categoría de Mejor Película en Castellano que en esta segunda etapa fue sustituida por la Competencia Iberoamericana.

Con todo se modificó el papel que el festival argentino había jugado históricamente con respecto a los cines de su subcontinente. Como fue descrito previamente, en la etapa anterior estos cines habían tenido en él una modesta acogida si lo consideramos en términos cuantitativos y por comparación con lo ocurrido en otros festivales. Pero, a partir del año 1996, arrancó con la voluntad indudable de convertirse en un punto de encuentro clave para los cines latinoamericanos y de ahí la destacada función que tuvo en este sentido en la década aquí analizada. Y si hasta entonces el apoyo a otras cinematografías latinoamericanas distintas de la argentina no había descollado verdaderamente en este festival o, dicho de otro modo, no se había traducido en premios, la situación cambia en el decenio analizado aquí.

En este sentido, entre las películas galardonadas hasta el año 1996 hubo poca diversidad en las nacionalidades de procedencia. En todos los casos se trató de trabajos argentinos y sólo el mexicano *Verano violento* (Alfonso Corona Blake, 1960) y el brasileño *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), que

obtuvieron en 1960 y en 1970 respectivamente sendos galardones, añadieron una mínima heterogeneidad al palmarés de premios. El primero ganó el Fipresci de la Crítica Internacional mientras que el segundo fue considerado como la Mejor Película de su edición. A diferencia de lo ocurrido hasta 1996, entre 1997 y 2007 logran hacerse con algún trofeo en el festival también algunos filmes brasileños, mexicanos, chilenos, colombianos y paraguayos, algunos de ellos coproducciones. Por citar algunos títulos es posible mencionar a *Separações* (*Separaciones*, Brasil, Domingos de Oliveira, 2002) que fue considerada Mejor Película del festival en el año 2002 o *O maior amor do mundo* (*El mayor amor del mundo*, Brasil, Carlos Diegues, 2007) que obtuvo una Mención Especial en 2007. Pero también a *Bolívar soy yo* (México-Colombia, Jorge Alí Triana, 2001) considerada Mejor Película en el 2002, o *Tierra roja* (Paraguay, Ramiro Gómez, 2006), Mención Especial del Jurado en 2006.

En lo que se refiere a los grandes festivales europeos de Cannes y Venecia los cines latinoamericanos incrementarán también en ellos su presencia entre los premios a lo largo de esta etapa. Es más, en ambos certámenes lograron hacerse durante estos diez años con un número de trofeos similar al que habían obtenido a lo largo de toda su historia anterior (y no hay que olvidar que se trata de los festivales que acumulan más años de historia a sus espaldas).

En cambio, en los festivales de Berlín y Locarno la evolución de la presencia de cines latinoamericanos fue diferente. En relación al primero de estos festivales, si bien se produjo un cierto aumento en el número de premios a filmes latinoamericanos durante el periodo 1997-2007, éste no fue tan acusado como en los eventos citados en el párrafo anterior. Además, llama la atención el hecho que una industria tan destacada en la región como la mexicana no tenga ningún trabajo entre los galardonados, lo que supone un nuevo ejemplo de las diferencias entre lo ocurrido en el contexto general y la repercusión que este cine nacional acaba teniendo en el circuito de festivales. En cuanto a los premios más sobresalientes del periodo obtenidos por el cine latinoamericano en el festival

alemán, hay que destacar, sin lugar a dudas, el Oso de Oro que logró *Central do Brasil* (Walter Salles, 1997) en 1998.

Si el festival de Locarno había sido generoso en premios con los cines latinoamericanos antes del año 1997, desde ese año y hasta el 2007 el porcentaje de trofeos que las películas de esos países logran se mantiene sin excesivas variaciones respecto a lo observado en la fase anterior. De esta forma, dado que la tendencia general es que se produzca un incremento de las películas latinoamericanas premiadas en la mayoría de los festivales, al no ocurrir así en Locarno el festival pierde el papel relevante que había ocupado en relación a estos cines en momentos anteriores. También es llamativo que el número de nacionalidades latinoamericanas premiadas se reduce en este periodo. Sólo consiguieron algún reconocimiento en este certamen dos películas brasileñas (*Cronicamente Inviável*, *Crónicamente inviable*, Sergio Bianchi, 2000; *Bicho de Sete Cabeças*, *Bicho de siete cabezas*, Laís Bodanzky, 2001), cuatro argentinas (*Tan de Repente*, Argentina-Países Bajos, Diego Lerman, 2002; *Cantata de las cosas solas*, Willi Behnisch, 2003; *Agua*, Argentina-Francia, Verónica Chen, 2006; *Las vidas posibles*, Argentina-Alemania, Sandra Gugliotta, 2006) y una boliviana (*Dependencia sexual*, Bolivia-EEUU, Rodrigo Bellott, 2003), siendo, como se observa, algunas de ellas coproducciones⁵⁸.

Para terminar este punto es preciso volver a referirse a los festivales asiáticos de Tokio y Shanghái como los lugares donde menos éxitos logran los filmes de estas latitudes, algo que se prolonga de la etapa anterior. Por otro lado, cabe mencionar que los cines latinoamericanos también alcanzan muy pocos premios a lo largo del periodo 1997-2007 en los eventos celebrados en Moscú y Cairo. En todos los casos se podría hablar nuevamente de que la distancia cultural se refleja en la escasa acogida que tienen los filmes latinoamericanos en estos festivales.

⁵⁸ En el caso de las coproducciones hispanoamericanas han sido anotados los países participantes. No así en los filmes de producción enteramente nacional.

Coproducciones hispanoamericanas:

Entre 1997 y 2007 las coproducciones hispanoamericanas premiadas se concentran en los mismos festivales de ‘Clase A’ que en los periodos anteriores. El cambio importante está en que el número de filmes de la región premiados aumenta en todos los frentes. Así es posible advertirlo en la Tabla 7.h pero también en Tabla 7.i, donde se exponen las cifras relativas a este aumento con mayor detalle. En ella consta la evolución en el número de reconocimientos a coproducciones hispanoamericanas antes del año 1997 y desde entonces y hasta el 2007. En la primera columna están comprendidos todos los premios a coproducciones hispanoamericanas desde que se inaugurara cada evento y hasta el año 1996. La segunda columna, por su parte, recoge lo ocurrido durante los años 1997 y 2007. Finalmente, a la derecha está indicada la diferencia entre ambas cifras o, expresado en otras palabras, el aumento porcentual (en caso de producirse) en la cantidad de estos filmes premiados⁵⁹.

Tabla 7.i. Evolución en la cantidad de premios a coproducciones hispanoamericanas por periodos en los doce festivales de ‘Clase A’:

Festival:	Porcentaje anual de premios a coproducciones hispanoamericanas hasta 1996	Porcentaje anual de premios a coproducciones hispanoamericanas entre 1997 y 2007	Diferencia entre ambos periodos:
Venecia	0,03%	0,3%	0.27%
Cannes	0,06%	0,4%	0.34%
Berlín	0,04%	0,2%	0.16%
Locarno	0%	0%	0%
Karlovy Vary	0,02%	0,1%	0.08%
San Sebastián	0,13%	0,6%	0.47%
Mar del Plata	0%	0,2%	0.2%
Moscú	0,02%	0,1%	0.08%
Cairo	0%	0%	0%
Montreal	0,10%	0,6%	0.5%
Tokio	0,09%	0,1%	0.01%
Shanghái	0%	0%	0%

* Tabla de Elaboración Propia.

⁵⁹ Se trata de una evolución que en todo caso no es regular puesto que hay años en los que se produce una mayor o menor concentración de premios a estas cinematografías que en otros (Anexos 3a y 3b).

En los festivales de San Sebastián y Montreal es donde más reconocimientos logran las coproducciones hispanoamericanas durante el periodo 1997-2007. En cada uno de ellos son galardonados en seis ocasiones este tipo de películas. Por lo tanto, en ambos certámenes la inclusión de coproducciones se confirma en esta etapa como una vía privilegiada de incorporación del cine latinoamericano a sus pantallas. Además, en los dos festivales las coproducciones hispanoamericanas resultaron ser más comunes entre los galardones que las coproducciones hispano-europeas. En el de Montreal fueron premiados cinco filmes hispano-europeos frente a las seis coproducciones hispanoamericanas que resultaron galardonadas. Con ello el incremento en el número de reconocimientos que alcanzan las coproducciones hispanoamericanas en concreto es incluso ligeramente más acusado que el que se produce en relación al festival de San Sebastián. Si tomamos en consideración que en el festival de Montreal son galardonados muchos filmes tanto españoles como de los países latinoamericanos no resulta extraño que también reciban premios un buen número de coproducciones hispanoamericanas.

Por su parte, en el de San Sebastián fueron premiadas tres coproducciones hispano-europeas frente a seis hispanoamericanas⁶⁰. Es en este festival donde la diferencia entre coproducciones hispanoamericanas e hispano-europeas es más acusada. La cuestión vuelve a poner de manifiesto la preferencia de este certamen por los cines latinoamericanos que le aportan singularidad y que a menudo se introducen en él a través de la fórmula de la coproducción española. En relación con esto, no hay que pasar por alto que si atendemos a los índices generales de producción más allá de lo que ocurre en el ámbito de este festival, se producen una cantidad similar de filmes hispanoamericanos e hispano-europeos.

Si comparamos esto con lo que ocurre en el certamen de Mar del Plata es posible observar que, aunque el festival americano se sitúa en este periodo como una

⁶⁰ Una de las coproducciones hispano-europeas (*El viento se llevó lo que*, Alejandro Agresti, 1998) es una multiproducción entre España, varios países europeos (Francia y los Países Bajos) y Argentina. Por tanto, está también contabilizada entre las seis coproducciones hispanoamericanas galardonadas en este certamen entre los años 1997 y 2007.

plataforma importante de difusión del cine latinoamericano y el español, el proceso es lento, como se puede derivar del hecho de que únicamente dos coproducciones hispanoamericanas hayan sido premiadas durante el periodo 1997-2007. La cuestión ilustra las diferencias entre lo que ocurre en este festival y lo observado en el caso del de San Sebastián, para el que las coproducciones hispanoamericanas funcionan como un enlace recurrente entre los cines latinoamericanos y el español en más ocasiones que en el de Mar del Plata. Muy probablemente hay también factores geopolíticos implicados en la cuestión que comportan que los coproductores hispanoamericanos tiendan a preferir el festival español para estrenar sus películas por su mayor centralidad respecto a los mercados occidentales/europeos.

Los festivales de Locarno, Cairo y Shanghái son la cara opuesta de lo que ocurre con las coproducciones hispanoamericanas en los certámenes arriba mencionados, puesto que en ellos no fue premiada ninguna coproducción hispanoamericana en todo el periodo 1997-2007. Tampoco está de más mencionar lo ocurrido en el de Tokio, donde la presencia de estas películas y el incremento de ellas en su palmarés a partir del año 1997 apenas pasa de lo simbólico. De hecho, lo ocurrido tanto en el festival nipón como en el de El Cairo y Shanghái está en correspondencia con lo que se ha ido describiendo a lo largo de las páginas precedentes en relación a la tradicional escasa presencia de cines tanto españoles como latinoamericanos en estos espacios.

En otro orden de cosas, merece ser destacado que durante los años analizados en este subapartado se incrementara el número multiproducciones. La cuestión muestra como la tendencia es que se diversifiquen cada vez más las fuentes de producción y financiación de los filmes, aunando recursos de diferentes tipo de instituciones, tanto públicas como privadas y de diferentes países.

Por otro lado, en referencia a los años en que más premios lograron las coproducciones hispanoamericanas en los festivales estos fueron, por orden de reconocimiento: 2002, 2004 y 2000 cuando estas películas fueron galardonadas en seis, cinco y cuatro ocasiones respectivamente⁶¹. Es decir, en los primeros cuatro años tras el cambio de siglo. Dado el alto porcentaje de éstas que son hispano-argentinas, mucho ha tenido que ver en lo ocurrido la ya mencionada crisis del *corralito* que, en el terreno del cine, empujó a Argentina a encontrar en la fórmula de la coproducción una herramienta privilegiada para sus películas. Pero también la aparición paralela del fenómeno del Nuevo Cine Argentino, del que se incorporan al mundo de los festivales una serie de directores que tendrán gran acogida en ese ámbito (algo que no ocurre con otras cinematografías de la región). Para los que se han convertido en sus socios más habituales, en este caso España, la cuestión brindó la oportunidad de coproducir con un país con recursos creativos y personal formado que ofrecía además unas ventajosas condiciones a nivel económico. El binomio coproductor Argentina-España ha ido tomando distancia progresivamente frente al de México-España, que históricamente era el que con más frecuencia se había utilizado, como se ha visto en capítulos anteriores. Pero, no se trata únicamente de una cuestión de número de filmes coproducidos, sino también de la constatación de que las coproducciones hispano-argentinas han tenido un mayor rendimiento a nivel de presencia en los festivales de 'Clase A' que las hispano-mexicanas. En términos generales, el tipo de cine que se realiza entre los dos primeros países está más acorde con la concepción cinematográfica barajada en esos eventos filmicos.

Concluyendo, el incremento de premios a coproducciones hispanoamericanas que podemos observar que se ha desarrollado después del año 1997 ha sido claro en casi todos los festivales excepto en los que se celebran en Suiza, Egipto y China, en los que en todo el periodo estudiado nunca ha sido galardonada ninguna de estas películas. Como causa del aumento de la presencia de este tipo de filmes en la mayoría de festivales es posible interpretar que en el periodo 1997-2007 ya se ha hecho patente como el recurso de la coproducción, que en Hispanoamérica se

⁶¹ *Whisky* (Juan pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004) fue premiada en el año 2004 en dos festivales, el de Tokio y el de Cannes.

había estado utilizando durante décadas sobretodo para filmes de corte popular, comienza a aplicarse progresivamente y cada vez con frecuencia a los filmes destinados a los festivales y que, por tanto, toman distancia de los géneros que tradicionalmente recurrían a esta fórmula en la región.

Capítulo 8. LAS COPRODUCCIONES HISPANOAMERICANAS PREMIADAS.

En este capítulo final el análisis se centrará en la descripción de las características concretas de las veinticinco coproducciones hispanoamericanas premiadas en los doce festivales de ‘Clase A’ a lo largo de la década 1997-2007. Entre las cuestiones que serán atendidas en él está el delinear cuáles han sido los premios que las películas analizadas han logrado en estos espacios evaluando su trascendencia. Pero también se especificará qué empresas e instituciones las han producido o han participado en su producción, calibrando el papel que respecto a ellas han jugado el Programa Ibermedia y los canales televisivos. Asimismo, se observará también la cuestión de la multiculturalidad y cómo se presenta ésta en los filmes.

Todos estos aspectos se abordarán comparando lo ocurrido en los festivales con lo descrito en el Contexto y en general en los capítulos precedentes. Introduciendo el capítulo se incluye un listado de todas las coproducciones hispanoamericanas premiadas durante el rango temporal analizado. Incorpora sus títulos, el año en que se produjo su estreno, el nombre de su realizador y el festival en el que fue premiada (Tabla 8.a).

Tabla 8.a:

Título	Año	Realizador	Festival donde es premiada
<i>Martín (Hache)</i>	1997	Adolfo Aristarain	San Sebastián
<i>El viento se llevo lo que</i>	1998	Alejandro Agresti	San Sebastián
<i>El faro del sur</i>	1998	Eduardo Mignogna	Montreal
<i>Tango</i>	1998	Carlos Saura	Cannes
<i>La virgen de los sicarios</i>	2000	Barbet Schroeder	Venecia
<i>Palavra e utopia</i>	2000	Manoel de Oliveira	Venecia
<i>La perdición de los hombres</i>	2000	Arturo Ripstein	San Sebastián
<i>Tinta roja</i>	2000	Francisco Lombardi	San Sebastián
<i>La ciénaga</i>	2001	Lucrecia Martel	Berlín
<i>El hijo de la novia</i>	2001	Juan José Campanella	Montreal
<i>El último tren</i>	2002	Diego Arsuaga	Montreal
<i>La virgen de la lujuria</i>	2002	Arturo Ripstein	Venecia
<i>Japón</i>	2002	Carlos Reygadas	Cannes
<i>Lugares comunes</i>	2002	Adolfo Aristarain	San Sebastián
<i>Historias mínimas</i>	2002	Carlos Sorín	San Sebastián
<i>Volverás</i>	2002	Antonio Chavarrías	Mar del Plata
<i>El sueño de Valentín</i>	2003	Alejandro Agresti	Mar del Plata
<i>El polaquito</i>	2003	Juan Carlos Desanzo	Montreal
<i>Cleopatra</i>	2003	Eduardo Mignogna	Montreal
<i>Whisky</i>	2004	Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll	Cannes Tokio
<i>El abrazo partido</i>	2004	Daniel Burman	Berlín
<i>Conversaciones con mamá</i>	2004	Santiago Carlos Oves	Moscú
<i>El destino</i>	2006	Miguel Pereira	Karlovy Vary
<i>Mariposa negra</i>	2006	Francisco Lombardi	Montreal
<i>XXY</i>	2007	Lucía Puenzo	Cannes

* Tabla de Elaboración Propia.

8.1. Títulos, autores y premios.

Veinticinco coproducciones hispanoamericanas ganaron los treinta y seis premios que se concedieron a lo largo de la década estudiada en los doce festivales internacionales de cine de ‘Clase A’. Sin embargo, estas veinticinco películas eran obra de tan sólo quince realizadores puesto que cinco de ellos, los argentinos Adolfo Aristarain, Alejandro Agresti y Eduardo Mignogna, el mexicano Arturo Ripstein y el peruano Francisco Lombardi, tuvieron más de una coproducción

hispanoamericana premiada en festivales de 'Clase A' durante la etapa tomada en consideración.

Destaca sobremanera que la mayor parte de los premios se correspondían con trabajos de realizadores latinoamericanos. Sólo cuatro de las películas objeto de este análisis son obra de directores de otras latitudes; de cineastas españoles en el caso de *Tango* (Carlos Saura, 1998) y *Volverás* (Antonio Chavarrías, 2002) y de países no hispanoamericanos en el caso de *Palavra y utopia* (Manoel de Oliveira, 2000) y *La virgen de los sicarios* (Barbet Schoeder, 2000). La cuestión no puede ser pasada por alto y a lo largo de este capítulo será cotejada con otras de las circunstancias que envuelven a las coproducciones hispanoamericanas.

Algunos de estos directores son presencias habituales en estos eventos. De hecho, en algunos casos, varios trabajos suyos (incluso otras coproducciones hispanoamericanas) habían logrado éxitos significativos. Se volverá sobre esta cuestión más adelante. También se da el caso de que durante el periodo 1997-2007 diversas películas de estos mismos realizadores (no coproducidas entre España y algún país latinoamericano) consiguen premios en estos espacios. En contraste con lo anterior, varias de las coproducciones hispanoamericanas premiadas durante la etapa estudiada son el primer trabajo con el que sus respectivos directores entran en el circuito de festivales.

En lo que a la clase de premios recibidos por las coproducciones hispanoamericanas estudiadas se refiere, como será detallado a continuación, resulta esencial mencionar, ya de entrada, al papel jugado por el festival de San Sebastián. Éste ha sido el certamen que ha entregado los más relevantes a pesar de no ser el evento que más habitualmente premia a este tipo de filmes, como se ha visto en el capítulo anterior. Si el festival de Montreal otorgó más premios a las coproducciones hispanoamericanas, muchos de ellos respondían a secciones específicas de cine latinoamericano, por lo que no tienen una trascendencia

comparable, por ejemplo, con los grandes premios (como la Concha de Oro) concedidos a estos cines en San Sebastián. Por otra parte, es preciso subrayar el gran número de reconocimientos logrados por los actores de estos filmes en los festivales puesto que, cuantitativamente es el premio que más se repite.

Para poder observar todo esto se elaboran a continuación una serie de Tablas en las que se clasifican los treinta y seis premios logrados por estas películas según su trascendencia. Las cinco primeras recogen los reconocimientos más relevantes. En el cuadro inicial, bajo el epígrafe ‘Grandes premios’, se citan aquellos trabajos que han ganado el primer premio en alguno de los doce festivales de ‘Clase A’ o que han sido distinguidos con los galardones o menciones especiales del jurado. Una segunda Tabla recoge los Premios al Mejor Director, mientras que una tercera recopila los Premios al Mejor Guión logrados por estos filmes. A continuación, en un cuarto cuadro, se muestran los Premios otorgados por diversas organizaciones internacionales de críticos de cine. Tras ellos la Tabla 8.f. recopila los diversos reconocimientos a actores alcanzados por estos filmes. Más adelante se han recopilado los títulos que han sido premiados con galardones específicos para los cines hispanoamericanos y todo lo que ésta denominación pueda incluir (como premios particulares para cines latinoamericanos). Finalmente, el resto de reconocimientos, menos relevantes, se recogen en un último cuadro para ser comentados conjuntamente. De forma simultanea a la explicación de estos premios se expondrá brevemente la trayectoria de cada uno de los realizadores de los filmes en los festivales y otros datos relevantes, fundamentalmente, el hecho de que estas películas hayan recibido otros trofeos de importancia.

‘Grandes premios’:

Tabla 8.b:

TÍTULO	PREMIO	FESTIVAL	EDICIÓN
<i>El viento se llevo lo que</i>	- Concha de Oro	San Sebastián	1998
<i>La perdición de los hombres</i>	- Concha de Oro	San Sebastián	2000
<i>El hijo de la novia</i>	- Gran Premio Especial del Jurado	Montreal	2001
<i>El último tren</i>	- Del Jurado Ecuménico	Montreal	2002
<i>La virgen de la lujuria</i>	-San Marcos, Mención Especial	Venecia	2002
<i>Japón</i>	- Cámara de Oro, Mención Especial	Cannes	2002
<i>Historias mínimas</i>	- Especial del Jurado	San Sebastián	2002
<i>El sueño de Valentín</i>	- Especial del Jurado	Mar del Plata	2003
<i>Whisky</i>	- Gran Premio de Tokio	Tokio	2004
<i>El abrazo partido</i>	- Gran Premio del Jurado (Oso de Plata)	Berlín	2004
<i>El destino</i>	- Del Jurado Ecuménico	Karlovy Vary	2006

* Tabla de Elaboración Propia.

Entre los premios alcanzados por coproducciones hispanoamericanas durante el periodo estudiado hay tres de los máximos galardones que se conceden en los festivales de ‘Clase A’. En dos ocasiones se trata de la Concha de Oro del festival de San Sebastián, mientras que en la tercera uno de los filmes que comprende este análisis se hizo con el trofeo más importante que se concede en el festival japonés celebrado en Tokio. Los dos galardones otorgados en el festival vasco a *El viento se llevó lo que* (Alejandro Agresti, 1998) y *La perdición de los hombres* (Arturo Ripstein, 2000) constituyen una prueba más del gran apoyo que este evento supone para el cine en español⁶² y el papel que juegan las coproducciones hispanoamericanas entre las estrategias que desarrolla para introducir estos cines. Sin embargo, más inesperado resulta el tercero de los grandes galardones alcanzado por la uruguayo-española *Whisky* (Juan Pablo y Pablo Stoll, 2004), teniendo en cuenta que la película fue la única coproducción hispanoamericana que logró ser premiada a lo largo de toda la década atendida en el festival nipón. Por otra parte destacan seis

⁶² En *La perdición de los hombres*, no obstante, se produce un hecho contradictorio puesto que el uso de un lenguaje mexicano arcaico dificultaba su comprensión para el público por lo que los subtítulos ayudaron a su comprensión.

Premios del Jurado y dos Menciones Especiales que fueron otorgados en diferentes festivales a estas películas a partir del año 2001.

Siguiendo un orden cronológico, el primero de los galardones recogidos en la Tabla lo ganó *El viento se llevó lo que* en el año 1998. La Concha de Oro del festival vasco para esta película llegaba después de que fuera en el mismo San Sebastián donde el trabajo de Alejandro Agresti se introdujo por primera vez en el circuito de premios de los grandes festivales. Fue cuando *El amor es una mujer gorda* (1987), ganó el reconocimiento al Mejor Nuevo Director en 1987. Más tarde varias películas suyas fueron premiadas en Mar del Plata, el festival de 'Clase A' de su país de origen. Así, *Buenos Aires viceversa* (1996), logró ser reconocida ese año como Mejor Película Iberoamericana. En 2003 regresó al palmarés de Mar del Plata con una nueva coproducción hispanoamericana, *El sueño de Valentín* (2003) que obtuvo el Premio Especial del Jurado.

También es importante señalar que Agresti realizó otros filmes en este periodo (películas que no eran coproducciones hispanoamericanas) que pasaron, asimismo, exitosamente por estos eventos. Así ocurrió con *Un mundo menos peor* (2004), que en el año 2004 fue galardonada en Venecia con el Premio a la Ciudad de Roma a la Mejor Película. Con todo, el realizador es, hoy por hoy, uno de los cineastas argentinos más conocidos fuera de su país junto a otros directores que, como él, desplegaron su trayectorias cinematográficas fundamentalmente a partir de la década de los noventa.

Ya se ha visto como la segunda Concha de Oro concedida a una coproducción hispanoamericana fue para la tragicomedia surrealista filmada en blanco y negro *La perdición de los hombres*. La película se hizo además con otros dos de los premios más destacables del festival: Mejor Guión (para Paz Alicia Garciadiego) y Fipresci de la Crítica Internacional. Su realizador, Arturo Ripstein, se había incorporado a la industria mexicana durante la década de los sesenta siendo entonces muy joven.

No obstante, no fue hasta los años setenta cuando realizó algunas de las películas más significativas del cine mexicano de la época como son *El lugar sin límites* (1977) o *Cadena perpetua* (1978) que, además, lo dieron a conocer entre la crítica internacional. A partir de mediados de los ochenta comenzó a hacer filmes a un ritmo constante y su cinematografía se internacionalizó definitivamente ganando en popularidad fuera de sus fronteras. En relación con esta cuestión algunos autores como Marvin D'Lugo establecen un paralelismo entre algunos realizadores que han trabajado en México como Ripstein, Alejandro González Iñárritu y Luís Buñuel cuya filmografía es mejor comprendida en el ámbito internacional que dentro de ese país. Tal y como afirma este autor “[...] Ripstein cinema is less caught up with depicting a brutal, even nihilistic but ultimately cinematic visión of Mexico. It is an approach that has shown strong appeal to European and North American audiences” (D'Lugo, 2003b: 229). Así pues Ripstein explota en sus filmes un cierto tipismo mexicano que es consumido con gusto, prioritariamente, por parte de audiencias no mexicanas. El éxito de *La perdición de los hombres* le llega siendo uno de los realizadores latinoamericanos cuya presencia ya había sido más reconocida y constante a lo largo de los años anteriores en el circuito de los festivales. Lo ponen de manifiesto, por ejemplo, los tres galardones obtenidos en Sebastián, un festival que ha valorado especialmente su trabajo: Premio Especial del Jurado en 1978 por *El lugar sin límites* (1977); Premio San Sebastián al Mejor Actor para Ernesto Gómez Cruz en 1986 por su papel en *El imperio de la fortuna* (1986); o la Concha de Oro que se llevó en 1993 *Principio y fin* (1993).

El año 2001 en el festival de Montreal la argentino-española *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001) recibió el Gran Premio Especial del Jurado. En España este trabajo alcanzó una repercusión en términos de público que las películas latinoamericanas sólo llegan a tener de forma muy excepcional en este periodo. El film superó el millón y medio de espectadores en taquilla convirtiéndose en un verdadero fenómeno cinematográfico el año de su estreno. En otros festivales también tuvo una trayectoria notable y logró, entre otros, el Premio del Público del Festival de La Habana y la Espiga de Plata y el Premio del

Público en el Festival Internacional de Valladolid. Además, en el año 2001 fue nominada a los Premios Oscar como Mejor Película de Habla no Inglesa.

Resulta destacable lo ocurrido en el año 2002 que, como fue descrito en el Capítulo 7, resultó uno de los más prolíficos para las coproducciones hispanoamericanas de toda la etapa 1997-2007. Cuatro filmes fueron distinguidos con Menciones Especiales o Premios del Jurado. Para empezar *El último tren* (Diego Arsuaga, 2002), que también ganó en el festival canadiense el Premio Bélanger Sauvé para el Mejor Largometraje de América Latina, consiguió dos galardones más: el Premio al Mejor Guión, al que me referiré más adelante, y el del Jurado. Por otra parte, *La virgen de la lujuria* (Arturo Ripstein, 2002), la segunda de las coproducciones hispanoamericanas de este realizador galardonada durante el periodo aquí analizado, obtuvo el Premio San Marcos (Mención Especial) en Venecia. *Japón* (Carlos Reygadas, 2002) fue distinguida en Cannes con una Mención Especial e *Historias mínimas* (Carlos Sorín, 2002), a su vez, también fue reconocida de forma especial por el jurado de San Sebastián.

En lo que se refiere a *El último tren*, tras su paso por Montreal el filme ganó el Goya a la Mejor Película Extranjera de Habla Hispana entre muchos otros trofeos como el de Mejor Película Latinoamericana en los 45º Premios Ariel de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de México o los Premios Especial del Jurado y del Público en el 31º Festival de Cine de Gramado (Brasil). En el caso de este filme, si bien su recorrido en festivales es muy similar al de *El hijo de la novia*, en términos de su comercialización en las salas españolas ambos trabajos no tuvieron ni de lejos la misma repercusión. Esta segunda película pasó mucho más desapercibida en nuestro país donde se contabilizó que la visionaron 120.730 espectadores. Lo ocurrido pone de relieve como una trayectoria destacada en los festivales no siempre revierte en que los filmes se conviertan en éxitos de público en España, en cuanto a país coproductor. Pero un premio en un festival de 'Clase A' lo que si asegura es una buena distribución por festivales menores y, con ello la probabilidad de obtener más galardones.

Por su parte *La virgen de la lujuria*, además del premio obtenido en Venecia, fue reconocida como Mejor Película Latinoamericana en el Festival Internacional de Cine de Río de Janeiro en su cuarta edición. Respecto a *Japón* lo más sobresaliente es cómo su paso por Cannes dio inicio a toda una serie de premios internacionales, entre ellos el Coral a la mejor opera prima del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (2002). A pesar de todo en México, país al que debe su primera nacionalidad, la película gustó tanto como disgustó. Por una parte se reconoció su valor, como prueba el hecho que se llevara algunos de los más importantes reconocimientos del cine mexicano (Mejor Dirección de Arte y Mejor Guión en el festival de Guadalajara y varios premios Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, como el de Mejor guión original y Mejor Ópera Prima). Sin embargo, por su tratamiento y contenido recibió numerosas críticas de tipo moral pero también en relación a cuestiones formales como, por ejemplo, el aparentemente injustificado título del filme. Sin lugar a dudas el caso de este realizador se podría comparar con el de Ripstein al ser realizadores que, como ha sido comentado unos párrafos atrás son mejor comprendidos en el exterior que en su propio país. Se trata de realizadores que juegan con los estereotipos locales y los explotan, sacándoles partido en el contexto internacional. La cuestión comporta, lógicamente, problemas de identificación nacional que están al origen de los conflictos que estos directores han tenido en sus países.

Con sus siguientes trabajos, igualmente polémicos, Carlos Reygadas no abandonó el circuito de los grandes festivales y de los públicos internacionales y cinéfilos que se vinculan a los mismos. Se trataba también de multiproducciones realizadas entre México y tres países europeos más. *Batalla en el Cielo* (2005), coproducida entre Alemania, Bélgica, Francia y México, participó en los festivales de Toronto, Tokio, Lima, Cannes y La Habana. *Luz Silenciosa* (México, Francia, Holanda y Alemania, 2007), por su lado, volvió a recabar un Premio del Jurado en Cannes, además de cosechar muchos reconocimientos y convertirse en la representante mexicana a los Premios Oscar.

En relación a *Historias mínimas* no está de más traer aquí a colación el hecho que con este trabajo Carlos Sorín regresaba a la dirección cinematográfica después de haberse distanciado de esta labor durante más de una década. *La película del Rey* (1986) le había reportado el León de Plata al Mejor Primer Trabajo del festival italiano de Venecia en 1986⁶³, pero tras este trabajo dejó de rodar en cine hasta que con la película galardonada en San Sebastián volvió a él de forma estable para realizar con posterioridad *Bombón, el perro* (2004), *El camino de San Diego* (2007) y *La ventana* (2009).

Un año después *El sueño de Valentín* (Alejandro Agresti, 2003) fue distinguida con el Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de Mar del Plata. El filme, además de ganar este reconocimiento en el certamen argentino logró el Premio del Público en el Festival de los Cines y Culturas de América Latina de Biarritz, así como con un Cóndor de Plata al Mejor Guión en Argentina entre otros trofeos.

En relación al gran Premio de Tokio que ganó *Whisky*, es preciso comentar que ésta era la segunda película de Rebella y Stoll tras *25 Watts* (2001). Su trayectoria conjunta en la dirección filmica terminó aquí debido a la muerte del primero de ellos. *Whisky* además de lograr el primer galardón del mayor festival asiático y un reconocimiento al trabajo de una de sus intérpretes protagonistas, Mirella Pascual, consiguió hacerse con otros premios de importancia. Sin lugar a dudas el más destacado fue el Fipresci de la Crítica Internacional en el festival de Cannes. En otros festivales no reconocidos por la FIAPF como de 'Clase A' recolectó, asimismo, un número significativo de éxitos. Entre ellos cabe subrayar el Goya a

⁶³ Si bien ha sido afirmado en la Introducción de esta investigación que los festivales suelen incrementar el caché de los filmes que pasan por ellos mejorando su comercialización posterior, este caso supone una de las excepciones. A pesar del éxito logrado en un certamen tan importante como el de Venecia, la película no consiguió cubrir sus costes (Chanan, 1998). Lo ocurrido ejemplifica como éstos eventos brindan espacios para cines arriesgados o minoritarios cuya buena acogida en ellos no siempre guarda correspondencia con lo que ocurre en el terreno comercial, un territorio guiado por lógicas que son generalmente compatibles con las de los festivales aunque no necesariamente, como prueba lo ocurrido con esta película.

la Mejor Película Extranjera de Habla Hispana en el 2005, o el Colón de Oro a la Mejor Película y el Colón de Plata al Mejor Director en Festival de Cine Iberoamericano de Huelva en 2004. En Latinoamérica ganó, entre otros, un Premio a la Mejor Actriz (a Mirella Pascual) en el Festival de Guadalajara y un Premio Ariel de la Academia Mexicana de las Artes y Ciencias Cinematográficas a la Mejor Película Iberoamericana. Fuera de los países hispanoamericanos destaca el Premio a la Mejor Dirección recibido en el Chicago International Film Festival.

El mismo año 2004 *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2004) se hizo con el Gran Premio del Jurado en el festival de Berlín. Como ocurre con los otros filmes referidos, cabe mencionar que tras su paso por este evento muchos otros reconocimientos recayeron en esta coproducción. Entre ellos destaca el de Mejor Director para Daniel Burman en la XIX Muestra de Cine de Guadalajara (México).

Finalmente *El destino* (Miguel Pereira, 2006), logró el Premio del Jurado en Karlovy Vary. Éste sería el primer y único galardón logrado por una coproducción hispanoamericana en este festival durante toda la etapa 1997-2007. No obstante, otros trabajos de Miguel Pereira, ya habían hecho celebradas incursiones en otros certámenes: *La deuda interna* (1988) había sido premiada en la edición de 1988 del festival de Berlín y *La última siembra* (1991) lo hizo en el de Tokio en el año 1991.

Premio al Mejor Director:

Tabla 8.c:

TÍTULO	PREMIO	FESTIVAL	EDICIÓN
<i>Volverás</i>	- Mejor Director (a Antonio Chavarrías)	Mar del Plata	2003

* Tabla de Elaboración Propia.

El Premio al Mejor Director ha sido concedido en una única ocasión a una coproducción hispanoamericana en los grandes festivales durante el periodo de tiempo que está siendo analizado. Lo consiguió el realizador Antonio Chavarrías por la labor realizada en la hispano-mexicana *Volverás* en el festival de Mar del Plata durante la edición celebrada el año 2003. El filme, además de ganar este galardón fundamental en el evento argentino, recibió también reconocimientos por el trabajo de uno de sus actores protagonistas, Tristán Ulloa, así como por su guión, del propio Chavarrías. Por otra parte, en el VII Festival de Cine Latino de Miami la película ganó el Premio al Mejor Guión y optó a los Premios Goya en la categoría de Mejor Guión Adaptado. Antonio Chavarrías había comenzado su carrera trabajando como guionista además de como director *freelance* para televisión. Antes de dedicarse a la dirección, se encargó de la producción de *Pasión lejana* (Jesús Garay, 1987). Su primer largometraje como realizador fue *Una sombra en el jardín* (*Una sombra en el jardín*, 1989) pero su trabajo como productor continuó y en el año 1990 fundó Oberón Cinematográfica, desde donde produjo *Volverás*, *L'arbre de les cireres* (*El árbol de las cerezas*, Marc Recha, 1998), *Aro Tolbukhin. En la mente de un asesino* (Agustí Villaronga, Lydia Zimmerman e Isaac-Pierre Racine, 2002), y *Pau i el seu germà* (*Pau y su hermano*, Marc Recha, 2000), entre otros largometrajes y telefilmes.

Premio al Mejor Guión:

Tabla 8.d:

TÍTULO	PREMIO	FESTIVAL	EDICIÓN
<i>La perdición de los hombres</i>	- Mejor Guión (a Paz Alicia Garciadiego)	San Sebastián	2000
<i>Lugares comunes</i>	- Del Jurado al Mejor Guión (a Adolfo Aristarain y Katy Saavedra)	San Sebastián	2002
<i>El último tren</i>	- Al Mejor Guión (Beda Docampo Feijoo, Diego Arsuaga y Fernando León)	Montreal	2002

* Tabla de Elaboración Propia.

En lo tocante al Premio al Mejor Guión, uno de los galardones más importantes que puede lograr un filme en estos espacios, hay que volver a referirse a la centralidad del festival de San Sebastián. Dos de los únicos tres únicos premios al Mejor Guión logrados por coproducciones hispanoamericanas durante el periodo atendido fueron entregados en este certamen en las ediciones de los años 2000 y 2002 respectivamente.

El primero de estos premios, como ya se ha visto, recayó en *La perdición de los hombres*, que también logró recoger en este evento otros dos reconocimientos. El guión de esta película es obra de Paz Alicia Garciadiego, colaboradora habitual de Arturo Ripstein desde mediados de los ochenta, coincidiendo con el momento en el que el trabajo de este realizador se volvió más estable y reconocido en el panorama internacional. Por ello se la puede considerar, en buena parte, responsable del mismo. Su labor como guionista ya había sido apreciada con anterioridad a *La perdición de los hombres* en los grandes festivales, como cuando ganó la Osella de Oro al Mejor Guión en el festival de Venecia en el año 1996 por *Profundo Carmesí* (1996).

El segundo de estos premios fue a parar a *Lugares comunes* (Adolfo Aristarain, 2002) que cosechó también una Concha de Plata para la actriz Mercedes Sampietro. El guión era una labor conjunta del propio realizador del filme y Kathy Saavedra. Adolfo Aristarain se incorporó al circuito de los grandes festivales con *Un lugar en el mundo* (1992) obteniendo la Concha de Oro en el festival de San Sebastián, además de Premio de la católica OCIC en 1992. Su filmografía anterior ya le había situado entre los más renombrados realizadores argentinos como ejemplifican los premios Cóndor que lograron los trabajos que había realizado previamente. En 1982 su filme *Tiempo de revancha* (1981) ganó el Cóndor de Plata al Mejor Director y al Mejor Guión Original del propio Aristarain. En 1983 *Últimos días de la víctima* (1982) se hizo con los mismos premios. En este caso el guión era de Adolfo Aristarain y José Pablo Feinman (basado en una novela del segundo de ellos). Pero con *Un lugar en el mundo* se disparó su proyección exterior y, además de los reconocimientos obtenidos en San Sebastián, el filme fue considerado la Mejor

Película de Habla Hispana en los Premios Goya y se presentó como candidata a la categoría de Mejor Película Extranjera en los Premios Oscar. Dicha candidatura se vio envuelta en polémica cuando, después de haberse presentado por Uruguay, la Academia decidió retirarla al considerar que, en realidad, se trataba de una producción fundamentalmente argentina. Pero por este país ya se presentaba *El lado oscuro del corazón* (Eliseo Subiela, 1992) con lo que *Un lugar en el mundo*, finalmente, no pudo optar al preciado reconocimiento hollywoodiense.

Finalmente *El último tren* ganó el tercero de los premios al Mejor Guión logrados por las coproducciones hispanoamericanas en el periodo 1997-2007. Lo hizo en el festival de Montreal, también el año 2002, precisamente el otro evento que destaca por los amplios espacios que dedica a las cinematografías de la región.

Premios de la Crítica Internacional:

Tabla 8.e:

TÍTULO	PREMIO	FESTIVAL	EDICIÓN
<i>La perdición de los hombres</i>	- Fipresci de la Crítica Internacional	San Sebastián	2000
<i>Whisky</i>	- Fipresci de la Crítica Internacional	Cannes	2004
<i>XXY</i>	- Gran Premio Semana de la Crítica	Cannes	2007

* Tabla de Elaboración Propia.

Estos importantes galardones se conceden en las plataformas de diversos grandes festivales de forma independiente al jurado de los mismos por diversas asociaciones internacionales de críticos de cine. El Fipresci de la Crítica Internacional fue fundado por críticos belgas y franceses en 1930 con el objetivo de promover el cine más personal y original. Se trata de un premio muy

prestigioso sin dotación económica y que se ofrece en el marco de determinados festivales. El galardón pone de relieve la estrecha vinculación existente entre la crítica europea, el cine de autor y estos eventos, aunque en la actualidad agrupa a profesionales de todo el mundo. El premio fue a parar en dos ocasiones a coproducciones hispanoamericanas durante el periodo 1997-2007. En ambos casos se trataba de películas que también recibieron otros reconocimientos de importancia: *La pérdida de los hombres* y *Whisky*. Se trata de filmes muy distintos pero en ambos está presente la mirada personal de sus autores y un tratamiento singular de los temas.

Finalmente, en el año que cierra el periodo temporal analizado en esta investigación, la argentino-española *XXY* (Lucía Puenzo, 2007) consiguió el Gran Premio de la Semana de la Crítica, otorgado por votación directa de los críticos internacionales al mejor trabajo en competición en Cannes. Se trataba del primer largometraje de Lucía Puenzo, del que además de realizadora fue guionista. Las puertas de los festivales quedaron abiertas para esta realizadora tras obtener este premio y su siguiente filme, *El niño pez* (2009), fue estrenado en el festival de Berlín abriendo la sección Panorama. Ésta tiene el objetivo de presentar las nuevas tendencias cinematográficas a partir de trabajos no convencionales pero que simultáneamente contengan posibilidades comerciales, algo que ya caracterizaba a *XXY*.

Premios a los intérpretes:

Tabla 8.f:

TÍTULO	PREMIO	FESTIVAL	EDICIÓN
<i>Martín (Hache)</i>	- Concha de Plata al Mejor Actor (a Federico Luppi)	San Sebastián	1997
<i>El faro del sur</i>	- Premio a la Interpretación Femenina (a Ingrid Rubio)	Montreal	1998
<i>Tinta roja</i>	- Concha de Plata al Mejor Actor (a Gianfranco Brero)	San Sebastián	2000
<i>Lugares comunes</i>	- Concha de Plata a la Mejor Actriz (a Mercedes Sampietro)	San Sebastián	2002
<i>El polaquito</i>	- Premio a la Interpretación Femenina (a Marina Glezer)	Montreal	2003
<i>Volverás</i>	- Mención Especial (a Tristán Ulloa)	Mar del Plata	2003
<i>Whisky</i>	- Mejor Actriz (a Mirella Pascual)	Tokio	2004
<i>El abrazo partido</i>	- Oso de Plata al Mejor Actor (a Daniel Hendler)	Berlín	2004
<i>Conversaciones con mamá</i>	- San Jorge de Plata a la Mejor Actriz (China Zorrilla)	Moscú	2004

* Tabla de Elaboración Propia.

Como muestra la Tabla 8.f los reconocimientos a los actores son el premio que con más frecuencia se han llevado de su paso por los festivales de ‘Clase A’ las coproducciones hispanoamericanas puesto que ocho de ellas alcanzan este galardón a lo largo de los años estudiados. Estos premios no carecen en absoluto de importancia ya que alimentan la construcción de un *star system* regional reconocible y éste es uno de los factores que funcionan con más solvencia como reclamo para el público. En relación con esto, el festival de San Sebastián es el que un mayor número de veces los ha condecorado durante el periodo analizado, lo que está en consonancia con la trascendencia que para este certamen tienen los vínculos regionales en el sentido que los actores resultan para los espectadores las caras más visibles de dicha relación. Sin embargo, por otro lado, el hecho que ningún intérprete reciba más de un premio en todo el periodo analizado en el conjunto de los festivales estudiados plantea la duda de si verdaderamente existe

un *star system* regional sólido que se reconozca a nivel internacional, más allá de los países hispanoamericanos.

Así en 1997 Federico Luppi, un habitual de las películas de Adolfo Aristarain, recibió la Concha de Plata por su trabajo en la hispano-argentina *Martín (Hache)* (Adolfo Aristarain, 1997). Fuera de la cita donostiarra el filme sumó otros muchos galardones tanto por el trabajo de su director, como por el de sus dos protagonistas principales, Cecilia Roth y Federico Luppi. En España, sin ir más lejos, la película tuvo cuatro nominaciones a los Premios Goya en 1997: a la Mejor Película, Director, Sonido y Actriz Principal. Finalmente Cecilia Roth logró llevarse el premio de su categoría. Ese mismo año la intérprete ganó también el Premio a la Mejor Actriz en los Premios Ondas. En Argentina ambos protagonistas de la película, así como el actor de reparto Eusebio Poncela y su realizador, fueron reconocidos con premios Cóndor en 1998 y en Cuba la película ganó el Premio Coral del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en 1997.

Tan sólo un año después de que se reconociera el trabajo de Federico Luppi en *Martín (Hache)* la actriz española Ingrid Rubio se hizo con un premio equivalente en el festival de Montreal por su interpretación en *El faro del sur* (Eduardo Mignogna, 1998). En España a esta película se le concedió el Goya a la Mejor Película Extranjera de Habla Hispana. Se trata del quinto largometraje de Mignogna quien debutó en el cine en 1983 con *Evita (quien quiera oír que oiga)*.

En el año 2000, de nuevo en el festival de San Sebastián, la Concha de Plata al Mejor Actor la ganó Gianfranco Brero por su labor interpretativa en la hispano-peruana *Tinta roja* (2000), adaptación de la novela de Alberto Fuguet, y dirigida por el experimentado Francisco Lombardi. En relación con esto, es preciso apuntar que la mayoría de reconocimientos logrados por este filme en otros certámenes fueron, asimismo, para el trabajo realizado por este intérprete. Su

actuación fue también laureada en el Festival Internacional de Cine de La Habana en el año 2000 y en el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias en el 2001. Brero había trabajado antes con Lombardi en *Bajo la piel* (Alemania-España-Perú, 1996), mientras que el mismo año en que se estrenó *Tinta Roja* volvió a repetir bajo su órdenes en *Pantaleón y las visitadoras* (Perú, 2000). Si por algo esta cuestión es relevante es porque, como en el binomio Luppi/Aristarian mencionado unos párrafos más arriba, las colaboraciones habituales entre un intérprete y un director ayudan a consolidar la existencia de un *star system* regional reconocible por los públicos.

En cuanto a la trayectoria del realizador de este filme no está de más mencionar algunos datos que ponen de relieve su amplia vinculación a los grandes festivales. Su primer largometraje, *Muerte al amanecer* (1977), que ya tuvo mucha repercusión en su país de origen, Perú, fue premiado en Locarno donde ganó una Mención Especial del Jurado el mismo año de su estreno. Más tarde, con *La ciudad y los perros* (1985), recibió el Premio San Sebastián al Mejor Director en la edición de ese mismo año. Esta producción logró además reconocimientos en otras muchas citas internacionales como en la de Biarritz, donde se la declaró Mejor Película, y en el VII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, evento en el que ganó el Tercer Premio Coral. *La ciudad y los perros* fue, justamente, la película que hizo conocido a Lombardi en todo el ámbito hispanoamericano y que consiguió, en su propio país, más de ochocientos mil espectadores (Luis, 1999). Más tarde, *La boca del lobo* (1988) lo consolidó como el director peruano más conocido internacionalmente y ya en la década de los noventa la multiproducción hispano-peruano-alemana *Bajo la piel* (1996), le supuso a Lombardi una Concha de Plata como Mejor Director en San Sebastián. Hasta día de hoy es el realizador peruano que filma con mayor regularidad. Destaca además el hecho de que, a diferencia de lo visto en los casos de Ripstein y Reygadas, sus películas tienen un amplio reconocimiento tanto dentro de su país de origen como en los mercados fílmicos internacionales (incluidos los festivales).

En el mismo festival, dos años después de que fuera premiado Gianfranco Brero por su trabajo en *Tinta Roja*, Mercedes Sampietro logró la Palma de Plata a la Mejor Actriz por su interpretación en la ya mencionada *Lugares comunes*. Para entonces esta actriz catalana había ganado otros sonados reconocimientos en festivales internacionales. De hecho su carrera recibió un primer espaldarazo importante cuando en el de Moscú recibió el premio a la Mejor Actriz en 1981 por su trabajo en *Gary Cooper, que estás en los cielos* (Pilar Miró, 1980), mientras que en San Sebastián había conseguido el premio de la ciudad a la Mejor Actriz por su actuación en *Extramuros* (Miguel Picazo, 1985). Ambos premios, recibidos en momentos sustancialmente distintos de su carrera, ejemplificarían la doble función que juegan este tipo de reconocimientos. Por un lado, cuando los interpretes son premiados por primera vez en alguno de estos grandes certámenes, en muchos casos tras interpretar sus primeros papeles importantes, su trayectoria profesional recibe un impulso importante. Por otro lado, los premios posteriores, recibidos cuando su carrera está consolidada, pasan también a formar parte de la estrategia de difusión y promoción del filme en general en la medida que funcionan como reclamo al ser caras reconocibles por el público (al menos a escala nacional o regional).

De nuevo en Montreal, en la edición del año 2003, se laureó a Marina Glezer por su interpretación en *El polaquito* (Juan Carlos Desanzo, 2003). Esta actriz también ha participado en otras películas distinguidas en festivales de 'Clase A' (aunque no con galardones a la interpretación) como son *El sueño de Valentín* o *Diarios de motocicleta* (Walter Salles, 2004). Por otro lado, ese mismo año 2003 *Volverás*, además del Premio al Mejor Director en Mar del Plata, recogió una Mención Especial para el actor Tristán Ulloa. Este intérprete se había dado a conocer en España unos cuantos años antes por su trabajo en *Mensaka* (Salvador García Ruiz, 1998), por el que fue candidato a los Premios Goya como Mejor Actor Revelación. Por aquel papel también fue distinguido en Toulouse Cinespaña como Mejor Actor. De nuevo en los premios Goya volvió a ser candidato a la Mejor Interpretación Protagonista por *Matabaris* (Icíar Bollaín, 2007).

Llegado el 2004 fueron otorgados los tres premios restantes en reconocimiento al trabajo de los intérpretes, curiosamente todos ellos de origen uruguayo. Como ya se ha avanzado, Mirella Pascual se hizo con el Premio a la Mejor Actriz por su trabajo en *Whisky* en el festival de Tokio. Esta actriz se dio a conocer internacionalmente con este trabajo y después participó en otras producciones cinematográficas como *El cuarto de Leo* (Enrique Buchichio, 2009) o *El último verano de la Boyita* (Julia Solomonoff, 2009). En Berlín se otorgó el segundo de estos premios. Lo consiguió Daniel Hendler como protagonista de *El abrazo partido*. Como ya se ha visto, el filme sumó este reconocimiento al del Gran Premio del Jurado. Por su parte, este actor ha trabajado en numerosas películas desde que se iniciara el Siglo XXI. Entre los principales galardones recibidos por ello, además del premio berlinés, destacan los de Mejor Actor en 2001 por el filme *25 Watts* (Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, 2001) en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires y por *El fondo del mar* (Damián Sziffrón, 2003) en la Muestra de Cine Latinoamericano de Lleida en el año 2004. Por *Los paranoicos* (Gabriel Medina, 2008) fue reconocido como Mejor Actor en el Festival de Lima y en el Festival Internacional de Cine Latinoamericano de Biarritz en 2009. También se ha iniciado como realizador y guionista. Su primer trabajo en estos roles fue *Norberto apenas tarde* (2010), aunque con anterioridad había colaborado en el guión de *El nido vacío* (Daniel Burman, 2008). Finalmente, el tercero de los premios fue para China Zorrilla por su interpretación en *Conversaciones con mamá* (Santiago Carlos Oves, 2004). China Zorrilla ha trabajado fundamentalmente como actriz de cine y teatro y como directora teatral. Entre los diversos premios que le han reportado sus interpretaciones en películas es necesario subrayar, además del mencionado por *Conversaciones con mamá*, el Premio a la Mejor Actriz en el Festival de Cine de La Habana en 1984 y el Cóndor de Plata a la Mejor Actriz de Reparto en 1985 por *Darse Cuenta* (Alejandro Doria, 1984).

Premios en Secciones Especiales para Cines Hispanoamericanos:

Tabla 8.g:

TÍTULO	PREMIO	FESTIVAL	EDICIÓN
<i>El hijo de la novia</i>	- Bélanger Sauvé para el Mejor Largometraje de América Latina	Montreal	2001
<i>El último tren</i>	- Bélanger Sauvé para el Mejor Largometraje de América Latina	Montreal	2002
<i>Cleopatra</i>	- Zénith de Oro al Mejor Filme de América Latina (Premio Glauber Rocha)	Montreal	2003
<i>Mariposa negra</i>	- Zénith de Oro al Mejor Filme de América Latina (Premio Glauber Rocha)	Montreal	2006

* Tabla de Elaboración Propia.

En el Capítulo 7 de esta investigación ya fue argumentado como, especialmente en algunos festivales, el hecho de que se incluyeran secciones o premios específicos para los cines de algunas regiones, como la hispanoamericana que aquí nos ocupa, ha ayudado a impulsar películas de cinematografías que no suelen ocupar un lugar central entre los galardones más significados de los grandes festivales. Así ocurre con San Sebastián, Mar del Plata y Montreal donde se han premiado un número no despreciable de filmes españoles y latinoamericanos. Pero en lo que a las coproducciones hispanoamericanas en concreto se refiere, la existencia de estas secciones ha aportado resultados exclusivamente en el festival de Montreal, tal y como pone de relieve la Tabla 8.g.

El hijo de la novia y *El último tren* ganaron en los años 2001 y 2002 respectivamente el Bélanger Sauvé para el Mejor Largometraje de América Latina, un galardón que incluye una cantidad económica importante. La primera de ellas consiguió además el Gran Premio del Jurado; por su parte, *El último tren* sumó al Bélanger Sauvé el Premio del Jurado y un reconocimiento por su guión. Posteriormente, en las ediciones que tuvieron lugar en los años 2003 y 2006, a *Cleopatra* y *Mariposa negra*

se les concedió el Zénith de Oro al Mejor Filme de América Latina, también conocido como Premio Glauber Rocha, un galardón otorgado mediante los votos del público. *Con Cleopatra* Eduardo Mignogna vuelve a ser reconocido en este evento cinco años después de que lo hiciera con *El faro del Sur*, aunque en aquella ocasión el premio fuera para Ingrid Rubio por su interpretación. *Mariposa Negra* también es la realización de un cineasta habitual en este tipo de citas, Francisco J. Lombardi, No obstante, en esta ocasión la película no tendría más galardones en el certamen canadiense.

Otros Premios:

Tabla 8.h:

TÍTULO	PREMIO	FESTIVAL	EDICIÓN
<i>Tango</i>	- Gran Premio de la Comisión Técnica Superior (a la fotografía de Vittorio Storaro)	Cannes	1998
<i>La virgen de los sicarios</i>	- Medalla de Oro del Presidente del Senado Italiano - San Marco (Mención Especial)	Venecia	2000
<i>Palavra e utopia</i>	- De la crítica "Bastone Bianco" ⁶⁴	Venecia	2000
<i>La ciénaga</i>	- Alfred-Bauer	Berlín	2001
<i>Whisky</i>	- Mirada Original	Cannes	2004

* Tabla de Elaboración Propia.

Tango fue galardonada con el Gran Premio de la Comisión Técnica Superior por la fotografía de Vittorio Storaro en la edición de 1998 en Cannes. En esta película Carlos Saura continuaba desarrollando la fórmula del musical que ya había planteado en otros trabajos suyos como *Carmen* (1983), premiado también en el festival francés⁶⁵. El galardón recibido por *Tango* en este certamen abría la lista de

⁶⁴ Premio de la revista *Filmcrítica*. Al no tratarse de una organización internacional de críticos la película que recibió este galardón es comentada en este punto y no con anterioridad junto a otros premios otorgado por la crítica cinematográfica que si son agrupaciones de profesionales de diversos países.

⁶⁵ En Cannes *Carmen* logró dos galardones: el Premio Fipresci de la Crítica Internacional; y el Vulcain del Artista Técnico que otorga la CST (Comisión Técnica Superior de la Imagen y el Sonido de Francia) por las aportaciones técnicas de la película en su conjunto.

nominaciones y reconocimientos de los que la película fue objeto, buena parte de ellos precisamente dirigidos a distinguir el trabajo en la fotografía de Vittorio Storaro como el Cóndor a la Mejor Fotografía en los Premios de la Asociación de Críticos de Argentina o el Premio del Sindicato Nacional de Periodistas de Italia a la Mejor Fotografía, ambos otorgados en 1999. Pero el filme se hizo también con premios que valoraban otros aspectos como, por ejemplo, el Goya al Mejor Sonido (a Carlos Faruelo, Alfonso Pino y Jorge Stravropoulos) en 1999 o el Premio del San Diego Film Critics Society a la Mejor Película de Habla No Inglesa el mismo año. Cabe volver a resaltar la predisposición por parte del festival de Cannes hacia los trabajos de Carlos Saura, de cuyo palmarés han formado parte en numerosas ocasiones. Pero también la Berlinale ha premiado su obra, con *La Caza* (1966) y *Peppermint Frappé* (1967), que obtuvieron el premio al Mejor Director. Precisamente, estos premios, logrados una década antes de los que recibió en Cannes, son aquellos con los que el realizador entró en la arena de los grandes festivales, un terreno que ya no abandonaría. Más de una década después de haberlos logrado otra película suya, *¡Deprisa, deprisa!* (1981), recibe un Oso de Oro, el máximo galardón que se concede en este festival.

Por otro lado, en el año 2000 fueron premiadas dos coproducciones en el festival de Venecia, ambas trabajos de realizadores no hispanoamericanos: *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000) y *Palavra e utopia* (Manoel de Oliveira, 2000). *La virgen de los sicarios*, recibió la Medalla de Oro del Presidente del Senado Italiano y una Mención Especial. Estos reconocimientos a pesar de no estar entre los principales del festival impulsaron la trayectoria del film en el ámbito internacional, algo a lo que se sumó el hecho que el trabajo de su actriz protagonista, Catalina Sandino, fuera nominado a los Premios Oscar en el año 2004. La película, adaptación de la novela del mismo título del escritor colombiano Fernando Vallejo, fue controvertida en Colombia ya que hubo quien consideró que mostraba una imagen ofensiva y violenta del país. Dicha postura fue abanderada por el periodista y director de la revista *Diners*, Germán Santamaría, desde las páginas de la citada publicación (Santamaría, 2000). En este sentido no resulta baladí mencionar que su realizador, Barbet Schroeder, es francés y no colombiano y su condición de extranjero fue constantemente enarbolada para justificar, desde

posiciones nacionalistas, su supuesta incapacidad para enfrentarse y retratar adecuadamente, la realidad del país. Por otra parte, también hubo enfáticas defensas de la película dentro de Colombia como muestra lo publicado por críticos que la interpretaron como un reflejo de una realidad, parcial, pero no por ello menos cierta del país (Montoya, 2000). De hecho, el de la explotación temática y estética de la violencia es un debate que se ha suscitado en diferentes ocasiones por su vinculación al cine latinoamericano. Sin lugar a dudas lo ocurrido remite a lo mencionado con respecto al trabajo de otros realizadores como Arturo Ripstein o Carlos Reygadas referente al uso de estereotipos nacionales en los filmes para ser explotados en el espacio internacional y que resultan controvertidos dentro de los países en los que se sitúa el filme. Pero además, en este caso, entra el juego la cuestión nacionalista dada la condición de extranjero de Schroeder.

La segunda de las películas premiadas en el año 2000 en el evento italiano era un trabajo sustancialmente distinto. *Palavra e utopia* se hizo con el premio "Bastone Bianco" de la Crítica. La extensa carrera de su realizador, Manoel de Oliveira, comenzó en los años treinta en el género documental y desde planteamientos cercanos a la vanguardia europea. Su trabajo se desarrolló de forma constante a lo largo del Siglo XX y aun con la entrada del nuevo milenio ha seguido estrenando películas con regularidad. Sin embargo, en lo que respecta a los premios internacionales, éstos le llegaron fundamentalmente desde finales de la década de los noventa. Además del obtenido en Venecia, en 2008 en Cannes le fue concedida la Palma de Oro en reconocimiento a toda su labor cinematográfica, por ejemplo. Por otro lado, en el propio festival de Venecia le fue entregado el León de Oro en dos ocasiones, en 1985 y en 2004, también como tributo a su extensa trayectoria. En lo que se refiere a premios a películas concretas cabe mencionar entre otros el Fipresci de la Crítica Internacional que *Viagem ao Princípio do Mundo* (*Viaje al principio del mundo*, 1997) logró en Cannes 1997, el Premio del Jurado que en el mismo festival se le concedió a *A carta* (*La carta*, 1999) o el Premio a la Mejor Película obtenido por *Separações* (*Separaciones*, 2002) en el festival de Mar del Plata en el 2003.

El año siguiente *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) entró en el circuito de los festivales de cine de 'Clase A' alcanzando el premio Alfred-Bauer en el festival de Berlín. Pero antes de que la película lograra este trofeo, reservado para trabajos experimentales e innovadores a nivel formal, había sido estrenada oficialmente en el marco del festival de Mar del Plata. El galardón logrado en la Berlinale llegaba después de trece años de sequía para películas argentinas en este foro por lo que este trabajo, aún siendo una coproducción, se convirtió en todo un acontecimiento tanto en su país como en el exterior. Un ejemplo de ello es que la película encabezara la lista de los diez mejores filmes latinoamericanos de la década en los resultados de la encuesta realizada a críticos, académicos y profesionales del cine en Estados Unidos realizada por la organización Cinema Tropical, dedicada a la distribución, programación y promoción de cine latinoamericano en este país (Gutiérrez, 2010).

Por último, en el año 2004 *Whisky* obtuvo, además de los premios ya citados más arriba, el Premio a la Mirada Original del festival de Cannes, galardón destinado a trabajos con una fuerte impronta personal.

Concluyendo, entre los premios incluidos en la Tabla 8.h. destacan algunos galardones, que si bien no están entre los de mayor renombre de los festivales, son importantes ya que destacan por lo inusitado a nivel de experimentación formal y de contenido. Este es el caso de los obtenidos por *Tango*, *La ciénaga*, *Whisky* y también, en cierta medida, por *Palabra e utopia* y *XXY*, que logran diferentes premios destinados a trabajos innovadores y singulares.

8.2. Formas de producción: programas transnacionales de fomento, televisiones y empresas del sector.

En este segundo apartado se analizarán los diferentes organismos que participan en la producción de las veinticinco coproducciones hispanoamericanas premiadas. Se observarán algunas particularidades que resultan especialmente útiles de cara a definir estas películas en términos industriales. Una ficha técnica completa que incluye los nombres de todas las empresas e instituciones que concurren en la producción de las mismas se puede consultar en el Anexo 4. Precizando, las páginas que siguen contienen, en primer lugar, una descripción de cuáles han sido las compañías productoras que más frecuentemente han participado en estas películas. Por otro lado, será analizada la participación de televisiones, tanto públicas como privadas, en dicha producción. Y, en tercer lugar, se tomará en consideración la intervención de otros organismos, tanto públicos como privados, observando con especial detenimiento lo relativo a las diversas ayudas de Ibermedia recibidas por estos filmes.

Para comenzar por la primera de estas cuestiones, el listado de las empresas que producen alguna de las películas hispanoamericanas que son objeto de este estudio es amplio. La absoluta mayoría de estas compañías aparecen en una única ocasión, coproduciendo alguna de estas veinticinco películas en particular. Si bien esto puede interpretarse como positivo en términos de variedad, también sugiere la existencia de un panorama poco consolidado en lo que al funcionamiento de las empresas de producción regionales se refiere. Por otro lado, también es cierto que algunas empresas aparecen en la producción de varios de estos filmes. Entre las segundas destacan especialmente las españolas Tornasol Filmes y Wanda Visión, puesto que cada una de ellas participa en la producción de seis de las coproducciones hispanoamericanas estudiadas aquí. Por otro lado, la argentina Patagonik Film Group trabajó en la producción de tres de estos filmes, mientras que Tusitala Producciones Cinematográficas y Alma Ata International Pictures, asimismo españolas, lo hicieron cada una de ellas en dos películas.

Empresas productoras:

Tabla 8.i:

Empresas productoras⁶⁶	Títulos coproducciones hispanoamericanas premiadas producidas
Tornasol Filmes	<i>Martín (Hache)</i> <i>Tinta roja</i> <i>Lugares comunes</i> <i>El hijo de la novia</i> <i>El último tren</i> <i>La virgen de los sicarios</i>
Wanda Visión	<i>La perdición de los hombres</i> <i>Historias mínimas</i> <i>El abrazo partido</i> <i>Palavra e utopia</i> <i>Whisky</i> <i>XXY</i>
Patagonik Film Group	<i>El hijo de la novia</i> <i>El último tren</i> <i>Cleopatra</i>
Tusitala Producciones Cinematográficas	<i>Conversaciones con mamá</i> <i>La virgen de la lujuria</i>
Alma Ata International Pictures	<i>Tango</i> <i>El polaquito</i>

* Tabla de Elaboración Propia.

Las tres primeras empresas referidas en la Tabla 8.i. están entre las mayores de sus países. Tornasol Filmes, con sede en Madrid, fue fundada por el también realizador Gerardo Herrero. Con esta empresa Herrero iba a producir la mayor parte de sus trabajos como productor y realizador. Tornasol Filmes se estrenó con *La boca del lobo*, premio San Sebastián en el año 1988. Desde esta empresa siempre hubo una apuesta por la colaboración entre España y América Latina, especialmente con Argentina, retomando el testigo de productoras más antiguas

⁶⁶ Se están tomando aquí en consideración empresas que propiamente han coproducido los veinticinco filmes premiados, pero no aquellas que se han limitado a participar o colaborar en la producción de forma marginal. Por otro lado, cabe precisar que la Tabla 8.i comprende únicamente a aquellas productoras presentes en un mínimo de dos de las películas analizadas premiadas. Para ver las fichas técnicas de los filmes donde constan todas las empresas productoras, bien produjeran o simplemente colaboraran de cualquier otro modo en los filmes, ver Anexo 4.

que también concentraron su trabajo en la región como son Cifesa y Suevia Films. Para ello desde sus inicios Tornasol se esforzó en mantener una estrecha colaboración con algunas empresas latinoamericanas como son Patagonik Film Group o Argentina Sono Film Films (Riambau y Torreiro, 2008). Con todo, Tornasol Films será una referencia constante para las coproducciones regionales desde fines de la década de los ochenta con títulos como *El cuerno de la abundancia* (España-Cuba, Juan Carlos Tabío, 2008), *Paisito* (Uruguay-España-Argentina, Ana Díez, 2008), *Aunque estés lejos* (Cuba-España Francia, Juan Carlos Tabío, 2003), *La luna de Avellaneda* (Argentina-España, Juan José Campanella, 2003), *El lugar donde estuvo el paraíso* (España-Argentina-Alemania-Brasil, Gerardo Herrero, 2001), *El coronel no tiene quien le escriba* (México-España-Francia, Arturo Ripstein, 1999), *Plata quemada* (Argentina-España-Uruguay-Francia, Marcelo Piñeyro, 1999), *Frontera sur* (España-Argentina-Francia-Alemania, Gerardo Herrero, 1998) o *Guantanamo* (Cuba-España-Alemania, Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1995), además de los largometrajes recogidos en la Tabla 8.i (Tornasol Films).

Wanda Visión es, asimismo, otra de las empresas que más cantidad de películas producen en España. Y también muchas de ellas son coproducciones hispanoamericanas. Creada por José María Morales en 1992 como JMM. Invest S.L., pasó a denominarse Wanda Films en 1994 y Wanda Visión en 1997. Su labor está muy fundamentada con la adquisición de derechos de distribución de coproducciones para los que adelanta fondos, constando después como coproductora. Por ello generalmente sus inversiones en la realización de los filmes no suelen superar el 20% del total del presupuesto (Riambau y Torreiro, 2008). En 1998 a partir de esta productora junto a Filmax y el también productor Alejandro Bellaba se formó la distribuidora Nirvana Filmes. Más tarde, desde 2004 se asoció a Cameo Films (junto a Tornasol, Alta Films, Continental y El Deseo, esta última desde el 2005) para la distribución de video y DVD (Riambau y Torreiro, 2008). Entre las muchas coproducciones hispanoamericanas en las que participa esta productora, además de las recogidas en la Tabla 8.i, están: *Derecho de familia* (Argentina-Italia-España-Francia, Daniel Burman, 2006), *Madeinusa* (Perú-España, Claudia Llosa, 2006), *El nido vacío* (Argentina-España-Francia-Italia,

Daniel Burman, 2008), *La ventana* (Argentina-España, Carlos Sorín, 2009) o *La teta asustada* (España-Perú, Claudia Llosa, 2010).

En lo que a Patagonik Film Group se refiere, es posible afirmar que se trata de una de las compañías de producción más potentes de toda América Latina si se toma en consideración la cantidad de filmes en los que ha trabajado. La propiedad de esta empresa está repartida entre Artear (Arte Cinematográfico Argentino), dedicada principalmente a contenidos televisivos, Buena Vista, distribuidora de de Disney en España, y Telefónica Media. A través de Buena Vista y Telefónica Media España vuelve a estar presente en la única de estas empresas que no tiene su sede en este país.

Las dos últimas compañías que aparecen en la Tabla 8.i son también españolas. Tusitala Producciones Cinematográficas, con sede en BCN, y dirigida por Luisa Matienzo, nació en 1997 con el objetivo de que sus producciones compitieran y se comercializaran en el ámbito internacional y ha participado en un buen número de coproducciones hispanoamericanas. Pero entre los trabajos que ha producido destacan sobremanera por la repercusión que tuvieron en festivales los filmes *Conversaciones con mamá* o *La virgen de la lujuria* (Tusitala Producciones Cinematográfica). Por otra parte, la madrileña Alma Ata International Pictures, presidida por José María Calleja de la Fuente, está en funcionamiento desde la década de los ochenta. Pero fue a lo largo de los años noventa cuando consolidó su trayectoria en la producción de contenidos tanto fílmicos como televisivos. Para esta compañía *Tango* era la primera coproducción en la que tomaba parte, pero después de ella trabajó en las hispano-argentinas *Esa maldita costilla* (Juan José Jusid, 1999), *Almejas y mejillones* (Marcus Carnevale, 2000) y *El Polaquito*.

Si hay que señalar alguna asociación privilegiada entre varias de estas empresas por haber trabajado conjuntamente en varias de las coproducciones hispanoamericanas premiadas en los festivales a lo largo de la etapa atendida hay

que referirse a la de Tornasol Films con Patagonik. Estas compañías son las únicas que colaboraron en dos de los veinticinco títulos del corpus: *El hijo de la novia* y *El último tren*. Por otro lado cabe mencionar a empresas que coprodujeron alguno de estos filmes y que volvieron a trabajar juntas en posteriores películas del mismo realizador. El trabajo de Carlos Sorín supone un claro ejemplo: *Historias mínimas* fue producida por Guacamole Films S.A. (Argentina) y Wanda Visión y ambas volverían a asociarse para coproducir los filmes posteriores del realizador *Bombón, el perro* y *El camino de San Diego*.

Por otro lado, hay que señalar que la mayoría de las empresas que tan solo constan como productoras en una de las veinticinco coproducciones hispanoamericanas consideradas son latinoamericanas. Este dato, junto a la presencia mayoritaria de productoras españolas entre las que más veces han recurrido a la fórmula y han sido premiadas en los festivales de ‘Clase A’, pone de manifiesto dos cuestiones. La primera es que los países con industrias fílmicas más débiles encuentran grandes dificultades para establecerse y trabajar con continuidad incluso en el régimen de coproducción. La segunda que determinadas productoras españolas muestran un evidente interés en trabajar con América Latina, donde tienen un campo de acción importante.

Asimismo, cabe decir que algunas de las empresas que constan en la producción de una sola de las coproducciones hispanoamericanas atendidas se formaron explícitamente para coproducir dicho filme. Por lo general, cuando esto ocurre, el propio realizador suele encargarse también de parte de la producción. Así pasa, por ejemplo, en *Japón*, realizada “[...] al margen de los aparatos estatales y privados de producción, con un elenco hecho apenas de un viejo amigo (Ferretis) y los pobladores de una región olvidada” (Monteagudo, Sin Fecha), que fue financiada parcialmente por el propio Carlos Reygadas. Aunque algunas de estas empresas nazcan vinculadas a una producción en particular, si ésta presenta un buen funcionamiento comercial se incrementan sustancialmente las posibilidades de continuidad de la empresa. Es lo que ocurrió con Mantarraya Producciones con la que Reygadas luego se estableció como un productor importante en México o con

Control Z Filmes, empresa de Rebella y Stoll, que pudo consolidarse gracias a los recursos generados por *25 Watts* y *Whisky*. Lo mismo pasó cuando Historias Cinematográficas S.A., empresa fundada en 1984 por Luis Puenzo, realizador y padre de Lucía Puenzo, se creó para producir *La historia oficial* (Luís Puenzo, 1985). La notoriedad que alcanzó de ésta película permitió a Historias Cinematográficas seguir trabajando y producir entre otras *XXY*. De paso, lo referido pone de manifiesto lo transcendentales que unos pocos éxitos son para países de mediana o pequeña producción como los analizados.

Otro elemento destacable es el del recurso cada vez mayor a la multiproducción, con tres o más países invirtiendo en una película. Fue a finales de los años noventa cuando verdaderamente se afirmó la tendencia, que había comenzado una década atrás. Un claro ejemplo de la misma es *El viento se llevó lo que*, cuya producción se debe a compañías e instituciones de cuatro países: Agresti Filmes (Argentina), Maestranza Filmes (España), DMVB Films (Francia) y Studio Nieuwe Gronden (Países Bajos). Pero además el filme contó con la participación de diversos canales televisivos y otras empresas del sector como son Vía Digital, FORTA (Federación de Organismos de Radio y Televisión Autonómicos de España), RTVA (Radio Televisión de Andalucía), Telecinco (España), Canal+ (Francia), Videograbadora S.A (Argentina) y Surf Film (Italia). Se trataba por tanto de una producción compleja, en la que colaboraron empresas y televisiones de distintos lugares según un modelo que en las coproducciones hispanoamericanas premiadas en los festivales sólo aparece en fechas más tempranas de forma muy ocasional.

La Tabla 8.j se recogen los distintos organismos y fundaciones que intervienen de algún modo en la producción de las coproducciones hispanoamericanas estudiadas. Se expone en columnas independientes cuando esta participación es propiamente produciendo el filme o bien cuando se limita a ser una colaboración o financiación, que es lo que ocurre en la mayoría de los casos. La Tabla 8.j no

incorpora al Programa Ibermedia, cuya intervención en estos filmes será comentada a continuación de forma independiente y más detallada por su centralidad para nuestro objeto de estudio.

Otros organismos e instituciones:

Tabla 8.j:

Organismo o Fundación	Películas en cuya producción participa o colabora
ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales de España)	- <i>El hijo de la novia</i> - <i>XXY</i>
INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina)	- <i>El hijo de la novia</i> - <i>XXY</i>
FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México)	- <i>La perdición de los hombres</i>
IMCINE ((Instituto Mexicano de Cinematografía)	- <i>La perdición de los hombres</i> - <i>La virgen de la lujuria</i>
FOPROCINE (Fondo Mexicano para la Producción Cinematográfica de Calidad)	- <i>La virgen de la lujuria</i>
SGAE (Sociedad general de autores de España), FUNDACIÓN AUTOR	- <i>La virgen de la lujuria</i>
FONS SUD CINEMA, Francia	- <i>XXY</i>
FUNDACION HUBERT BALS, Holanda	- <i>Japón</i>

* Tabla de Elaboración Propia.

Como muestra la Tabla 8.j. el listado de organismos públicos y fundaciones que participan como entidades financiadoras que apoyan la producción de los veinticinco filmes atendidos es considerable. Pero también cabe señalar que esta intervención no recae sobre un número de películas extenso. Tan sólo cinco filmes se benefician de ello puesto que cuatro de estas películas contaron con el

soporte de varias de estas organizaciones simultáneamente. En este sentido, debido a la cantidad de apoyos que recibe, destaca *La virgen de la lujuria*, en cuya producción participaron IMCINE⁶⁷, FOPROCINE⁶⁸ y SGAE a través de la Fundación Autor⁶⁹. No hay duda por lo tanto de que las políticas de apoyo tienden a centrarse en pocos proyectos que las reciben de manera múltiple mientras que otros quedan sin ninguna ayuda de este tipo. Sin ir más lejos es el caso de *El hijo de la novia* y *XXY*, ambos con apoyo del argentino INCAA y el ICAA. En contraposición, *Japón* contó únicamente con la intervención de la holandesa Fundación Hubert Bals, organismo vinculado al Festival Internacional de Cine de Rotterdam, donde se presentó una versión no definitiva de la película. Después de verla allí Philippe Bober, productor y agente de ventas de The Coproduction Office, se puso en contacto con Reygadas y el filme se llevó a Cannes donde la versión final tuvo la presentación mundial.

Como es posible observar en también en la Tabla 8.j, los organismos mexicanos son los más participativos en el apoyo a la producción de los filmes estudiados a pesar de que las películas de esta nacionalidad no son de las más numerosas entre las hispanoamericanas en el palmarés de premios de los grandes festivales. Cabe señalar, asimismo, que dos de las organizaciones recogidas en la Tabla 8.j no son hispanoamericanas: los Fonds Sud Cinéma, que obtuvo *XXY*; y la Fundación Hubert Bals. Los Fonds Sud Cinéma los otorga el Estado francés a través del Ministerio de Asuntos Exteriores, del Ministerio de Cultura y Comunicación y del Centro Nacional de Cinematografía (CNC) a cinematografías de países del sur que no tienen una industria consolidada. No está de más poner de relieve que, a pesar de que la ayuda no implica un acuerdo intergubernamental de coproducción con Francia, lo cierto es que el hecho que la ayuda deba “[...] ser administrada por una empresa francesa de producción o posproducción inscrita como tal en el CNC” (Fonds Sud Cinéma. Bases) acaba obligando, en términos prácticos, a la partición de una productora francesa en las películas beneficiadas por dichos fondos. La cuestión ejemplifica el interés de Francia en participar en este tipo de filmes

⁶⁷ Organismo público del Estado mexicano encargado de impulsar el cine nacional.

⁶⁸ Fideicomiso administrado por el IMCINE con convocatorias de apoyo para producción o postproducción de largometrajes en México.

⁶⁹ Creada por el Grupo SGAE en 1997.

mediante iniciativas como ésta, comparables a otras desarrolladas por parte de España como el Programa Ibermedia.

Para terminar la valoración de la intervención de los organismos e instituciones no empresariales en la producción recogidos en la Tabla 8.j. quisiera subrayar el carácter de institución pública de la mayoría de ellos y vinculada a un Estado en particular en prácticamente todos los casos. Se ha visto como eran ciertas empresas españolas las que más operaban sobre los filmes estudiados, pero son las instituciones mexicanas las que más se implican (seguido por las españolas y las argentinas).. Sin embargo, no se puede tener un panorama completo de la situación sin atender antes al papel jugado por el Programa Ibermedia.

El Programa Ibermedia:

Tabla 8.k:

Programa Ibermedia		
Películas que han recibido ayudas del Programa Ibermedia: 10		
A la coproducción: 4		<i>La ciénaga</i>
		<i>El último tren</i>
		<i>Palavra e utopia</i>
		<i>La virgen de la lujuria</i>
A la distribución /promoción: 7		<i>Martin (Hache)</i>
		<i>Palavra e utopia</i>
		<i>Whisky</i>
		<i>La ciénaga</i>
		<i>Conversaciones con mamá</i>
		<i>El hijo de la novia</i>
		<i>Historias mínimas</i>

	Al desarrollo: 3	<i>Tinta roja</i>
		<i>El último tren</i>
		<i>La virgen de la lujuria</i>
	Para la formación: 0	
Películas sin ayudas del Programa Ibermedia: 15		

* Tabla de Elaboración Propia.

La incidencia de este Programa ha sido importante como revela el hecho que este organismo haya otorgado financiación diez de las veinticinco coproducciones hispanoamericanas premiadas en los festivales. Así, más allá de si el alcance de sus resultados es o no suficiente en relación a la cantidad de dinero invertida por los diferentes países que participan de Ibermedia, se puede afirmar que el Programa ha sido de ayuda para el cine hispanoamericano ya que gran parte de las películas comprendidas en este trabajo reciben sus aportaciones. De hecho algunos de los filmes obtienen fondos en varias convocatorias Ibermedia. Es posible consultar sus títulos en la Tabla 8.k.

Como ha sido observado en el Capítulo 3 (Tabla 3.b) en términos generales y más allá de lo que haya ocurrido con los filmes aquí atendidos, Ibermedia ha dedicado la partida más amplia de sus fondos a la realización de coproducciones. Y precisamente éste ha sido uno de los aspectos de su funcionamiento que más críticas ha recibido (Moreno, 2004) puesto que, si bien el ámbito de la producción no puede ser desatendido, las dificultades en la distribución y en los canales de comercialización y exhibición, derivadas de la estructura oligopólica del mercado, son también duros escollos a los que ha de enfrentarse el cine iberoamericano. Pero lo que se observa con respecto a los filmes premiados en los festivales difiere de lo que ocurre fuera de esos espacios. La mayoría de los trabajos galardonados en ellos lograron un apoyo a la distribución y a la promoción como muestra la Tabla 8.k.

Quizás lo más relevante de esta iniciativa es que ha sido capaz de involucrar a dieciocho países de la región⁷⁰, justificando así la existencia de un cine iberoamericano no ya a partir de argumentos esencialistas en torno a la identidad, si no en la voluntad misma de que exista. Para llevarlo a cabo Ibermedia refleja a nivel formal el giro acaecido en las relaciones internacionales que han dejado obsoletos argumentos discursivos abiertamente coloniales en torno a la identidad de la región para desarrollarse a partir de la idea de colaboración entre los países que son parte de él. Aún así, en la práctica su funcionamiento sigue estando muy centralizado y la intervención de España es mucho más elevada que la de los otros países, lo que podría estar generando dependencias además de velar especialmente por intereses particulares que puedan existir en torno al fomento del cine español.

El Programa es mantenido fundamentalmente por España (Tablas 3.a y 3.b) y una mayoría de los filmes que se benefician cada año de sus ayudas son coproducciones españolas. Tratándose del país de la región que más trabajos produce no resulta extraño que, correlativamente, más películas de esta nacionalidad optan a sus convocatorias. Sin embargo, no se puede pasar por alto que España delega en gran medida en este programa su labor de intervención y apoyo al cine Hispanoamericano, y recoge frutos de este esfuerzo en forma de una mayor cantidad de coproducciones y una mejor posicionamiento de sus filmes. Por lo tanto, aunque es pertinente justificar su existencia en base a la función estratégica de un trabajo coordinado entre los países de la región que beneficia a todas las partes, también hay que señalar como dichos beneficios son desiguales.

⁷⁰ Todos ellos miembros y observadores de la Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, España, Guatemala, México, Panamá, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

Los canales televisivos:

Tabla 8.1.:

Televisiones	Películas producidas	Películas en cuya producción participa o colabora
Canal Plus	- La perdición de los hombres - La virgen de los sicarios	- <i>Martín (Hache)</i> - <i>El viento se llevó lo que</i> - <i>Volverás</i> - <i>El abrazo partido</i> - <i>Cleopatra</i> - <i>Whisky</i>
RTVE (Radio Televisión Española)	- Tinta Roja	- <i>Martín (Hache)</i> - <i>Lugares Comunes</i> - <i>Volverás</i> - <i>El abrazo partido</i> - <i>El destino</i> - <i>Cleopatra</i>
Vía Digital		- <i>El viento se llevó lo que</i> - <i>Tinta roja</i> - <i>Lugares comunes</i> - <i>El sueño de Valentín</i> - <i>El último tren</i> - <i>La virgen de la lujuria</i>
TV3 (Televisión de Cataluña)		- <i>Volverás</i> - <i>El destino</i>
FORTA (Federación de Organismos de Radio y Televisión Autonómicos de España)		- <i>El viento se llevó lo que</i>
Telefé (Televisión Federal, Argentina)		- <i>El último tren</i>
Antena 3		- <i>El último tren</i>
Canal 9		- <i>Conversaciones con mamá</i>
RTVA (Radio Televisión de Andalucía)		- <i>El viento se llevó lo que</i>
Tele 5		- <i>El viento se llevó lo que</i>

* Tabla de Elaboración Propia.

La Tabla 8.1 permite observar que, mayoritariamente, los canales apoyan, colaboran o participan en la producción pero no producen propiamente los filmes. Esto último sólo pasa en tres de las veinticinco películas sujetas a este análisis. De hecho, como ilustra lo ocurrido, hay que tener en cuenta que las fórmulas a través de las que los canales televisivos financian el cine son muy variadas. Éstas no siempre implican su intervención directa en la producción ya que, por ejemplo, pueden comprar los derechos de emisión mientras se esté realizando el proyecto.

Por otro lado, hay filmes en los que han participado varias televisiones, mientras que otros títulos no han tenido ninguna ayuda de este medio. En definitiva, trece de las veinticinco películas estudiadas han contado con el apoyo de la televisión, y en algunos casos de varios canales. Entre las televisiones cuya presencia es mas constante encontramos Canal Plus, Vía Digital y el canal público español, TVE. Canales autonómicos de España y televisiones de los países latinoamericanos también colaboran en la producción de algunos de estos filmes, sin embargo lo hacen de manera más esporádica.

La participación de canales televisivos españoles en estos filmes supera, por tanto, a la intervención de televisiones de otros países de la región. Mucho tienen que ver en esto diversas cuestiones muy distintas como ya se ha visto. Para empezar en España se legisló a finales de la década de los noventa para obligar a las televisiones a invertir en producción fílmica. Por lo que respecta a los países latinoamericanos, no se trata de que estos no cuenten con canales televisivos fuertes, pero el que a nivel legislativo no estén obligados a invertir en cine determina su escasa participación en la producción de las películas analizadas. Por otro lado, también desde finales de la década de los noventa, el hecho de que grupos españoles de telecomunicaciones se expandieran por el amplio mercado que suponía América Latina permitió que éstos ampliaran su ámbito de influencia. Su penetración en los mercados latinoamericanos hacen más atractivas las coproducciones hispanoamericanas porque les permiten llegar a sus diversos públicos nacionales. Finalmente, la normativa europea sobre televisión ha revertido, indirectamente, en una revitalización del espacio audiovisual hispanoamericano. Las coproducciones de la región que reúnan los requisitos correspondientes para ser consideradas como europeas gracias a estar coproducidas por España son susceptibles de entrar en el mercado europeo, donde se les reserva un espacio privilegiado en la parrilla de programación televisiva. Si esta situación aporta razones para que desde América Latina se incremente el interés por recurrir a empresas de producción o canales televisivos españoles, a España le ha permitido lograr una mejor posición en Europa, donde

puede presentarse como un nexo con los cines latinoamericanos. Pero veamos a continuación qué tipo de participación tienen las productoras españolas en el corpus de películas, ya que ésta es fundamental para que las mismas puedan acceder a ese privilegiado espacio europeo.

Tabla 8.m. Participación de España en la producción:

Participación de España en la producción ⁷¹ .	Número de ocasiones
Mayoritaria	5
Títulos	- <i>Martín (Hache)</i> - <i>Tinta roja</i> - <i>Lugares Comunes</i> - <i>Volverás</i> - <i>La virgen de la lujuria</i>
Igualitaria	2
Títulos	- <i>Cleopatra</i> - <i>El destino</i>
Minoritaria	18

*Fuente: MCU/ICAA.

En la Tabla 8.m se observa como España es socia minoritaria en más de dos terceras partes de las películas estudiadas. De este modo, según la norma europea, al ser España coproductor minoritario, dieciocho de los veinticinco filmes no se vieron beneficiados de su estatus de coproducción para tener un mejor acceso al mercado televisivo europeo gracias a la intervención en la coproducción por parte de este país. Sin embargo, tres de estos dieciocho filmes si contaron con la producción mayoritaria de otro país europeo distinto de España (*El sueño de*

⁷¹ En el Anexo 4 se pueden consultar los porcentajes de participación de cada uno de los países implicados en la coproducción excepto en *La perdición de los hombres*, *Historias Mínimas* y *La ciénaga*. En estos filmes, si bien la participación española es minoritaria según datos oficiales (MCU/ICAA), no consta exactamente en qué porcentaje se produce.

Valentín, La virgen de los sicarios y Palavra e utopia) con lo que igualmente tendrían acceso a las ventajas europeas.

En cualquier caso, entre los filmes estudiados por obtener premios en los festivales los de producción mayoritaria europea son una minoría. El dato es paradójico y, en lo que respecta a España induce a pensar que cuando las productoras de este país pretenden competir con sus películas en los grandes festivales lo más usual es que traten de completar presupuestos y de obtener las otras ventajas de distribución y comercialización que el régimen de la coproducción permite mirando hacia Europa. Es decir, acuden a industrias filmicas nacionales más ricas y fuertes que la propia. Así, al observar el total de la producción española de este periodo, vemos que España participa en un número similar de coproducciones hispanoamericanas e hispano-europeas (Tabla 5.e). Sin embargo, las hispanoamericanas no tienen tanta penetración en el circuito de festivales como las hispano-europeas.

Llegados a este punto es preciso mencionar el caso particular de los trabajos de algunos realizadores como puede ser Juan José Campanella. Tras el éxito obtenido en España por *El hijo de la novia*, una película en la que la parte coproducida por este país era minoritaria (80% Argentina, 20% España), (Base Datos MCU/ICAA), su siguiente trabajo, *Luna de Avellaneda* (2004), vio incrementado el porcentaje de participación española hasta ser mayoritariamente español (Argentina 46%, España 54%) (Base de Datos MCU/ICAA), cifras que calcó *El secreto de sus ojos*. Lo ocurrido deja entrever una cierta desconfianza por parte de las productoras españolas antes de que los realizadores supongan un valor seguro en el que invertir. Dicho de otro modo, hay un mayor interés de estas empresas cuando al filme lo avala la trayectoria previa del realizador. Entre las películas cuya producción mayoritaria es española está la de uno de los únicos dos realizadores españoles que hay entre las veinticinco premiadas, *Volverás*. El resto están firmadas por directores latinoamericanos muy reconocidos internacionalmente y también en España (Adolfo Aristarain, Francisco J. Lombardi y Arturo Ripstein),

como prueba el simple hecho de que tengan varios títulos entre los veinticinco filmes del corpus o que otras películas suyas hayan sido también estrenadas aquí.

Por otro lado, cuando la producción mayoritaria procede de países latinoamericanos, estos sí buscan con frecuencia en España a productoras para completar los recursos que precisan los filmes dirigidos al circuito de los festivales. Lo ocurrido puede interpretarse como que las motivaciones para realizar coproducciones conjuntas para España y para los países latinoamericanos son distintas. A los países latinoamericanos la ayuda española les aporta fundamentalmente recursos de carácter económico que facilitan terminar los filmes además de otras cuestiones que van más allá de los festivales, como asegurarse una mejor distribución y comercialización en España. En esta dirección apunta el hecho de que el país sea el primer socio coproductor para los filmes latinoamericanos que pasan exitosamente por los festivales. La participación española minoritaria permite que los filmes latinoamericanos ultimen los recursos y el presupuesto preciso y los sitúa en una posición más ventajosa de visibilidad para dichos eventos, pudiendo presentarse en los festivales con su primera nacionalidad. Reafirma esta idea el hecho que la mayor parte de las veinticinco coproducciones hispanoamericanas premiadas en los festivales entre los años 1997 y 2007 sean trabajos eminentemente latinoamericanos a razón del origen de su realizador y de otros profesionales cabeza de equipo, así como de la historia contada, de los personajes, escenarios, etc. En ellos la participación española, además de minoritaria, se limita a ser, fundamentalmente, de carácter económico.

Tango, un filme del otro realizador español, Carlos Saura, presenta la excepción a todo lo mencionado. Se trata de un filme de producción, elenco, escenarios y trama prioritariamente argentinos pero con guión y dirección de un español, hecho éste que resultó polémico cuando la película fue nombrada como candidata argentina a los Oscar en 1999. Si por algo resulta pertinente traer ahora a colación ese debate es porque vuelve a poner de manifiesto una de las cuestiones de fondo que hay tras la fórmula de las coproducciones: la tensión entre utilizar este recurso meramente como un medio para completar capitales económicos o considerarlo

como una vía para la colaboración cultural. En la polémica protagonizada por *Tango* quienes se opusieron a que la película se presentara por Argentina a los premios de la Academia norteamericana lo hacían con argumentos de índole cultural-nacional: el filme no era enteramente argentino porque su realizador no lo era, al margen de que tampoco lo fuera un 30% de su financiación (según datos de la Base del MCU/ICAA). En España, en contrapartida, el hecho de que Saura fuera español también fue subrayado aunque por motivos bien distintos y desde un tono radicalmente opuesto. El mismo año había sido seleccionada *El abuelo* (José Luís Garcí, 1998) para estos premios y era un acontecimiento único que dos directores españoles pudieran competir en los Oscar (aunque fuese en la misma categoría a la Mejor Película de Habla no Inglesa).

Ya se ha visto como para Pardo (2006) y Palacio (1999) el grupo de coproducciones más sugerente es el de aquellas que no se limitan a una colaboración a nivel económico sino que responden a la “[...] construcción de una identidad colectiva” (Palacio, 1999: 232). Mientras que para Pardo son “coproducciones españolas multiculturales”, Palacio las denomina “coproducciones híbridas o multiculturales”. A la hora de intentar aplicar estas categorías al corpus de esta Tesis es importante tener en cuenta que la mayor parte de ellas son trabajos de realizadores latinoamericanos. Sólo en cuatro casos (los españoles Antonio Chavarrías y Carlos Saura, el francés Barbet Schroeder y el portugués Manoel de Oliveira) se trata de directores de otras latitudes. La cuestión es transcendente porque, como ha sido visto en diversas ocasiones a lo largo de esta investigación, se han producido polémicas en relación a la nacionalidad del director, sobretodo si se trata del autor de un filme que habla de un país que no es el suyo. Por otro lado, y fundamentalmente, el subrayar la nacionalidad de los realizadores permite insistir en que lo más frecuente es que los filmes latinoamericanos (a razón de sus figuras más relevantes entre otros elementos) acudan a productoras españolas para completar su producción. En cambio, los filmes esencialmente españoles tienden a buscar esos recursos en Europa antes que hacerlo en Latinoamérica.

Con esto presente, con el fin de determinar en que medida responden a una construcción ‘multicultural’ se han analizado los filmes a partir de tres aspectos. En primer lugar, que las historias mostraran algún tipo de relación entre los distintos países coproductores. Este aspecto, muy abierto y que de algún modo incorpora a los dos criterios restantes, incluye el mero hecho de que se haga referencia a uno de los dos países en algún momento a pesar de que la historia se desarrolle únicamente o mayoritariamente en el otro⁷². Por ejemplo, en *El faro del Sur*, se hacen algunas referencias nominales a España para acreditar el acento español de una de sus protagonistas, la actriz Ingrid Rubio, pero el resto del filme se desarrolla al margen de esta cuestión. En segundo lugar, se ha atendido a cuáles son los lugares en los que se ha rodado el filme, pero sobretodo a las ubicaciones en las que se supone que ocurre la historia en ellos contada. Que aquello narrado suceda en los distintos países coproductores suele ser un indicativo de la naturaleza ‘multicultural’ del filme⁷³. Por último, se trata de evaluar si la nacionalidad de los personajes se corresponde con lo que cabría esperar de un filme ‘multicultural’, es decir, si en él están presentes personajes de los distintos países coproductores. Para ello han sido tomados en consideración no sólo los personajes principales, si no también los secundarios que aparecen en escena en más de una ocasión. Por último, se ha considerado suficiente con que una película cumpliera uno de ellos para afirmar que responde positivamente a los criterios de ‘multiculturalidad’ (Tabla 8.ñ).

⁷² Las sinopsis recogidas en las fichas del Anexo 4 ofrecen una idea bastante concreta acerca de este punto.

⁷³ Los lugares de rodaje de los filmes pueden ser también consultados en las fichas del Anexo 4.

Tabla 8.ñ:

Coproducciones hispanoamericanas 'multiculturales' premiadas en los festivales (1997-2007)		Criterios de multiculturalidad que cumplen		
Títulos	Participación española	Historia narrada	Lugares filmación o acción	Nacionalidad personajes
<i>Volverás</i>	mayoritaria			x
<i>La virgen de la lujuria</i>	mayoritaria	x		x
<i>El destino</i>	igualitaria	x	x	x
<i>Martín (Hache)</i>	mayoritaria	x	x	x
<i>Lugares comunes</i>	mayoritaria	x	x	x
<i>El faro del sur</i>	minoritaria	x		x

*Tabla de Elaboración Propia.

Se puede afirmar que de los veinticinco filmes premiados en los festivales a lo largo del periodo 1997-2007, seis de ellos serían 'multiculturales' en el sentido que, en la medida de aquello que es observable y evidente para el espectador, responden a la identidad multinacional de la que son fruto. Es decir, que muy pocos de estos filmes cabrían en esa denominación. Así pues, aunque la fórmula de la coproducción demande a nivel legislativo una colaboración que vaya más allá de lo económico (ver Anexos 5a y 5b), sólo en unos pocos de los filmes que son galardonados se hace patente una colaboración cultural en su contenido a un nivel perceptible para el espectador.

Se debe destacar como entre los filmes que se pueden considerar multiculturales están cuatro de los cinco en los que España consta como coproductor mayoritario (Tabla 8.ñ). Otra de estas películas es una de las dos que están coproducidas de forma igualitaria por España y Argentina. Finalmente, sólo la que resta de estas seis coproducciones cuenta con España como socio minoritario en la producción. Así pues, se puede afirmar que existe una correspondencia clara entre el hecho que España produzca mayoritariamente o igualitariamente estos filmes y el grado de 'multiculturalidad' que presentan. Considerando esta cuestión por un lado, y

por otro que la mayor parte del corpus está firmado por realizadores de origen latinoamericano y ubicadas con prioridad en sus países, puede derivarse la idea de que para justificar el papel como productor de España en ellas, se tiende a adaptar los contenidos de los filmes a sus condiciones de producción. Esto no ocurre cuando la producción española es minoritaria. Es decir que si por parte de España se invierte una cantidad considerable a lo que se suma la posibilidad de que el filme se venda en Europa, se ‘precisan’ referencias al país en el contenido de los filmes que justifiquen la inversión y pronostiquen un mejor funcionamiento en el mercado español. En este sentido hay que tener en cuenta que la legislación española, aunque en diferente medida, obliga a que haya una parte del elenco o bien técnico o bien artístico sea de este país tanto si se trata de una coproducción española mayoritaria como si es minoritaria (Anexos 5a y 5b).

En relación con esto se plantean preguntas nunca resueltas: ¿es necesario que las coproducciones se justifiquen en este tipo de historias 'multiculturales'?; ¿a partir de qué porcentaje de producción de un país han de hacerlo?; o, ¿cuál es el factor clave que ha de decidir su nacionalidad?. En suma, dirimir la identidad de los filmes es una cuestión compleja y no es fácil afirmar de manera estricta si ésta se ha de definir por sus recursos de producción, por el origen de su equipo técnico o por aquello que en ella se narra. Considerar las coproducciones meramente como un recurso económico comporta consecuencias derivadas de obviar aspectos culturales vinculados a la nacionalidad y a la identidad. Pero la perspectiva que las valora como un canal de colaboración multicultural no se despega de lo nacional, con todas las imposiciones y limitaciones creativas que esto puede significar en relación a su historia, personajes y escenarios. En la mayoría de los casos la cuestión no presenta excesivos problemas porque la convergencia de varios factores le da preeminencia a una u otra nacionalidad, pero en algunas ocasiones la cuestión resulta polémica. Así ocurre, por ejemplo, cuando aquello que se cuenta en el filme y de la mano de quienes lo hace no provienen del mismo lugar que la mayoría de los recursos con los que el trabajo ha sido producido (como ocurrió con *Tango*). El debate no consigue cerrarse porque por encima de la aceptación de la construcción simbólica de las identidades sigue existiendo una

inercia que atañe a las rutinas de las políticas culturales y a los factores ideológicos de los que éstas se recubren. Una inercia tras la que la idea de identidad nacional

está profundamente arraigada y que lleva a considerar cada país y su proyección internacional de forma independiente, algo que en el caso del cine hispanoamericano entra en evidente contradicción con los enormes esfuerzos que se dedican a la construcción de una región cinematográfica conjunta.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

El proyecto de realizar una investigación en torno a la presencia de las coproducciones hispanoamericanas en los festivales tardó meses en tomar forma. Previamente había hecho un trabajo de doctorado sobre el contexto industrial y cultural en el que se desarrollan estos filmes. Para ello visioné un gran número de películas hispanoamericanas, en ocasiones localizadas tras intensivas búsquedas ya que, en varios casos, se trataba de trabajos dirigidos a mercados muy locales.

A partir de esa experiencia surgieron preguntas en torno a la relación entre el cine de la región -y en concreto las coproducciones a las que me había dedicado- y los mercados internacionales: ¿eran muchos los filmes de este tipo que lograban insertarse en ellos?, ¿qué características tenían?, ¿qué trabajos quedaban excluidos? Y específicamente sobre la relación cinematográfica hispanoamericana a la que tantos esfuerzos se habían dedicado desde décadas atrás y hasta nuestros días: ¿era considerada su existencia fuera de Hispanoamérica?, las iniciativas de apoyo a este cine regional como, por ejemplo, el Programa Ibermedia, ¿resultaban de algún modo efectivas para los filmes con mayor proyección internacional o redundaban mayoritariamente en el fortalecimiento del mercado interno?, etc.

Me planteé entonces diversas posibilidades antes de llegar a determinar que lo que ocurría en los grandes festivales internacionales podría ofrecer información susceptible de responder, al menos, a algunos de los interrogantes planteados. Iniciado ese camino, lo que en principio concebía como un mero continente (los festivales) para obtener datos de lo que verdaderamente me interesaba (las coproducciones hispanoamericanas) fue adquiriendo progresivamente más y más peso en mi trabajo y empezó a resultarme algo fascinante en si mismo. Hoy, mientras estoy dando las últimas puntadas a esta investigación, se ha convertido en un objeto de análisis que no deseo abandonar, incluso con independencia del cine hispanoamericano que me llevó a él.

Sin embargo, en lo que a esta Tesis se refiere, ha sido precisamente la conjunción de estos dos campos de estudio lo que me ha deparado mayores sorpresas. En este sentido, resultan interesantes e inesperadas las diferencias entre lo que acaece en los festivales -espacios dominados por lógicas y dinámicas que dependen tanto de la historia y las particularidades de cada uno de estos eventos individuales, como de las ideas de fondo que los animan y que son compartidas por todos ellos como un sólo ente-, y lo observado con respecto al contexto en el que se generan las coproducciones hispanoamericanas. Cabe también mencionar que estas diferencias han sido el aspecto más complejo abordado en este estudio. En este sentido, ni las coproducciones hispanoamericanas ni los festivales se pueden escindir de un marco histórico e industrial que es muy amplio y que actúa a diferentes escalas entre lo local, nacional, regional e internacional, lo que implica adentrarse en el terreno de lo transnacional. Lo complicado ha sido mantener la investigación en la línea de convergencia entre los distintos elementos que se querían investigar aquí, sin apartar tampoco los ojos del horizonte, mucho más amplio, en el que se despliegan.

En relación con esto, se ha procurado hacer un análisis tanto desde lo económico como desde lo cultural. De este modo, el espacio cinematográfico hispanoamericano conjuga lo referente a los distintos cines nacionales y sus industrias con las diversas iniciativas internacionales que se implementan a nivel regional y que se ocupan también de la relación cultural entre las partes que la conforman, operando en base a determinados discursos sobre la misma. En lo que a las coproducciones hispanoamericanas se refiere, este tipo de películas barajan asimismo las dimensiones nacionales e internacionales a nivel de producción lo que, en ocasiones, tiene su correspondencia en un intercambio artístico y profesional que queda reflejado en el contenido de los propios filmes. Finalmente, los festivales, repartidos por gran parte del mundo, actúan a escala global en la difusión y proyección comercial de los filmes. Pero no renuncian a la transcendencia de lo nacional, tanto en referencia a como se presentan en ellos las películas a partir de este concepto, como por el papel que han jugado y juegan estos eventos impulsando a las propias industrias y culturas nacionales. El aspecto

local también es transcendental en estos eventos puesto que resultan todo un reclamo para los visitantes, con repercusiones a nivel económico sobre el lugar.

Con afán de considerar el marco contextual en el que se desarrollan las coproducciones hispanoamericanas, he atendido también a la participación tanto del cine español como latinoamericano en los festivales analizados. Sin embargo, todo lo referente a estos cines ha sido siempre tratado exclusivamente con miras a entender mejor el papel de las coproducciones, que son el principal objeto de interés de esta investigación. En cualquier caso, no está de más apuntar que lo más destacado sobre esa cuestión es la sexta posición que el cine español ocupa en el ranking mundial de cines nacionales más premiados en el conjunto de los doce festivales de 'Clase A'. Se trata de un puesto sin lugar a dudas significativo y que está acorde con el elevado porcentaje de recursos que desde las instituciones españolas se destinan a la participación en estos eventos; lo que se ha convertido en una de las principales vías de promoción del cine nacional. Más modesto es el resultado que obtiene el cine latinoamericano en estos espacios, aunque es evidente que hay que tener en cuenta la amplia gama de situaciones que presentan las cinematografías de los diferentes países de Latinoamérica. El cine argentino es el más premiado del subcontinente, seguido a una gran distancia del mexicano y brasileño, por este orden. El resto de países de Latinoamérica que consiguen tener alguna película premiada en los grandes festivales ocupan posiciones muy marginales.

Por otro lado, he tomado en consideración la historia de las relaciones cinematográficas hispanoamericanas, unas relaciones que provienen de un tiempo anterior a que estos cines se insertaran en el circuito de los grandes festivales. Hay que tener en cuenta que los vínculos entre los cines español y latinoamericanos son antiguos. También son obstinados, en el sentido que a pesar de las dificultades de enfrentar el dominio mundial del cine ejercido por Hollywood, no han dejado nunca de intentar desarrollarse en la lucha por asir el mercado hispanohablante (motivación que está a la base de la asociación hispanoamericana) y de buscar rutas de circulación fílmica en los márgenes de la hegemónica. En este

sentido han tratado de desplegarse como un circuito transnacional alternativo al de Hollywood, como herederos de antiguas redes de intercambio entre profesionales y géneros artísticos, primero del teatro y después del cine. Según ha ido pasando el tiempo instituciones políticas de ambos lados del Atlántico y algunas empresas productoras, han promovido durante décadas la generación de un espacio común para fortalecer a las industrias fílmicas de los países hispanoamericanos.

Precisamente, al tratar de poner en marcha toda una serie de instituciones, encuentros y acuerdos legislativos, las coproducciones han sido uno de los recursos más habitualmente utilizados. Sin embargo, durante mucho tiempo las coproducciones hispanoamericanas funcionaron fundamentalmente con la idea de crear productos destinados principalmente a ser consumidos en sus propios mercados nacionales y como mucho en el interior de la región, fundamentalmente para los públicos de los países implicados. En consecuencia su entrada en los festivales internacionales tardó en producirse puesto que muchas de ellas cultivaban géneros populares descendientes de las primerísimas redes de intercambio establecidas en la región con poca o nula aceptación en estos certámenes. Así, los dos aspectos trabajados en esta investigación, las coproducciones hispanoamericanas y los grandes festivales de 'Clase A', evolucionaron en paralelo durante mucho tiempo, convergiendo tan sólo en un puñado de ocasiones de las que dan cuenta los escasos premios recibidos por este tipo de películas antes del año 1997.

Desde la década de los ochenta y más decididamente desde finales de los noventa del siglo pasado, se producen diversos cambios en el contexto que afectan a las coproducciones en general y, por ende, a las hispanoamericanas. En esos años se revitaliza la fórmula de la coproducción en la medida que facilita la reunión de los extensos recursos de producción necesarios para que un filme circule por el mercado internacional. Cuando esto ocurre, también en Hispanoamérica la estrategia de la coproducción empieza a utilizarse con frecuencia para películas que buscan en el circuito internacional de los festivales su circuito principal de

circulación. Así, el modelo de público popular al que se dirigían mayoritariamente las coproducciones hispanoamericanas fue desapareciendo con el paso del tiempo, siendo cada vez más reducido el espacio dedicado a este tipo de películas. Al mismo tiempo la fórmula se incorpora a las películas que aspiran a participar en los festivales. Podríamos decir que se produce una pérdida del tejido cultural popular a cambio de otros valores. Dicha decadencia coincide también con la cada vez menor presencia de esos géneros populares en las salas y la migración de buena parte de los contenidos vinculados a ellos a otros medios, principalmente la televisión. En el otro lado de la balanza, se incrementa el valor de cultura transnacional que adquiere la presencia del cine nacional en general y las coproducciones en particular en el circuito de los festivales.

El resultado de estos cambios puede ser claramente observado atendiendo a lo ocurrido en la etapa 1997-2007. Bastan dos cifras para ilustrarlo: desde que se iniciaran los festivales y hasta 1996 sólo dieciocho coproducciones hispanoamericanas (que lograron veintidós premios) fueron galardonadas en los doce certámenes de 'Clase A'. Sin embargo, en el periodo de poco más de una década transcurrido entre 1997 y 2007 lo hicieron veinticinco filmes, que se repartieron treinta y seis premios.

Como ha sido posible detectar a lo largo de esta investigación, las motivaciones que encuentra España para realizar estas coproducciones no son las mismas que tienen los países latinoamericanos para recurrir al país europeo. Para explicar estas diferencias es preciso tomar antes en consideración algunos hechos fundamentales. Por un lado, ocurre que más de un treintaicinco por ciento de la producción filmica española son coproducciones (con variaciones dependiendo del año concreto). Aproximadamente la mitad de estas son hispanoamericanas. El resto comprende los trabajos que produce con los demás países del mundo, aunque esto ocurre casi exclusivamente con europeos. Por tanto, las coproducciones hispanoamericanas elevan de forma importante sus índices de producción. Para los países latinoamericanos la coproducciones con España

resultan ventajosas como forma de llegar a los mercados europeos y completar presupuestos.

En particular para las coproducciones hispanoamericanas que pasan exitosamente por los principales festivales internacionales las reglas del juego son bastante específicas. Se trata de filmes con un alto grado de formalización (como ocurre en todo el cine destinado a este circuito), pero que además reúnen una serie de características particulares en lo que se refiere a la concepción de su producción. Abordan la coproducción como medio para incrementar recursos, pero se tiende a mantener como primera nacionalidad del filme (y por tanto el mayor porcentaje de producción) aquella que se corresponde con la de su director, la historia narrada, los personajes y las localizaciones puesto que es esa nacionalidad con la que verdaderamente competirá el filme luego en los festivales. En este sentido hay que tener en cuenta que las películas que logran algún reconocimiento en el circuito de los grandes festivales durante el periodo atendido son, en su mayoría, obra de realizadores latinoamericanos y en sólo dos ocasiones de españoles. Por lo general se trata de películas en las que la participación española es minoritaria. Son filmes, en muchos casos anclados en lo nacional, que explotan su identidad periférica más que la ‘multiculturalidad’ que su condición de coproducciones implica. Y lo hacen según una fórmula que aceptan realizadores latinoamericanos y productoras españolas y que resulta satisfactoria para ambos.

A pesar de todas las transformaciones acaecidas en torno a la lógica de funcionamiento de estos eventos la cuestión nacional sigue siendo preeminente. Los festivales no han perdido su carácter de muestra internacional de cines nacionales a pesar de que el modo en el que se organizan no lo establezca como criterio básico de selección. Además, a los festivales el incidir en el apoyo a determinados cines nacionales a través de fomentar su participación en ellos a través de secciones y competencias específicas, les aporta singularidad –y por tanto un valor determinado- frente a los otros certámenes de su categoría. Por otro lado, las diferentes instituciones nacionales dedicadas al cine (que facilitan ayudas diversas a las películas seleccionadas en estos eventos), así como la prensa

especializada y generalista de los diferentes países, abundan en esa articulación nacional(ista) de la participación de los filmes en estos espacios. El hecho que una película de un lugar determinado logre un premio importante no pasa desapercibido en su propio país de origen, ya que resulta un acicate importante, aunque quizás más para su prestigio que para sus industrias filmicas. El capital que generan los festivales puede ser económico. Sin embargo, no siempre es así y a lo largo de esta investigación se han visto ejemplos donde los premios obtenidos por los filmes van acompañados de éxitos de taquilla y otros en los que no ocurre así. Pero los galardones en los grandes festivales suponen un capital cultural que acostumbra a ser utilizado, en distinto grado, para generar discursos nacionalistas desde diversos ámbitos institucionales.

Así pues, en los festivales nos encontramos con coproducciones hispanoamericanas que son películas fundamentalmente argentinas, mexicanas, brasileñas, peruanas o de otro de los países latinoamericanos pero que recurren, en la mayoría de los casos, a la coproducción con España para completar el presupuesto que precisan. La relación con España es estratégica y los países latinoamericanos apelan a ella antes que a la que puedan establecer con otros países. De este modo, en el periodo analizado España es el país coproductor más habitual para las películas latinoamericanas que triunfan en los festivales de 'Clase A' y que conforman el corpus de filmes aquí estudiado. En esta función supera incluso a Francia, la nación que más reconocimientos recibe en estos grandes eventos con diferencia y para la que el recurso de coproducir con Latinoamérica también es frecuente. No obstante, desde España se mira en primer lugar hacia los países europeos más potentes económicamente cuando se desea completar la producción de un filme y que éste conserve como primera nacionalidad la española. En estos casos el porcentaje de participación español acostumbra a ser mayoritario en contraposición a lo que ocurre con las coproducciones hispanoamericanas. La diferencia, por tanto, es que desde Latinoamérica sí se recurre a España para completar los presupuestos de este tipo de películas que competirán en los festivales; mientras que desde España se buscará con mucha mayor asiduidad el apoyo de otras productoras europeas cuando se quieran alcanzar similares objetivos.

En relación con esto, en el periodo situado entre los años 1997 y 2007 hay muchas más coproducciones hispano-europeas que hispanoamericanas premiadas en los grandes festivales, mientras que las cifras de producción general de unas y otras son similares. Sin duda, un componente importante en estas inercias es la herencia que el cine europeo tiene en el circuito de los festivales todavía hoy en día, mientras que el cine latinoamericano sigue luchando con una imagen que lo asocia, o bien al cine popular, o bien al cine fuertemente politizado.

Otro de los aspectos que se ha podido comprobar en esta investigación es como en los filmes analizados cada vez se vuelve más frecuente la convergencia de la ayuda combinada de fondos de instituciones públicas nacionales e internacionales, con la de televisiones, fundaciones y empresas privadas. En relación con esto también las coproducciones en las que participan más de dos países se vuelven mucho más frecuentes desde finales de la década de los noventa, lo que no deja de ser una muestra más de como lo transnacional convive en las películas que transitan por el circuito internacional de los festivales al menos a nivel de producción. En este sentido hay que destacar la presencia preeminente de empresas e instituciones de origen español colaborando en la producción de estos filmes. Por otro lado, en la producción de muchos de estos títulos colaboran o participan canales televisivos. Nuevamente se trata, casi siempre, de televisiones españolas de ámbito estatal. Finalmente, en lo que a las instituciones se refiere, las que más intervención tienen sobre estos filmes son, asimismo, españolas con el matiz de que una de ellas, el Programa Ibermedia, es una iniciativa internacional. Sin embargo, incluso dentro del propio programa, la supremacía española es clara por cuanto se trata del país que más presencia y participación tiene en el mismo.

Con todo, para terminar, no es posible más que afirmar la posición fuerte que España ejerce en la relación fílmica hispanoamericana a pesar de que, lógicamente, se trate de unos vínculos negociados en los que todas las partes encuentran sus beneficios y de que se han hecho esfuerzos importantes por concebir el “espacio audiovisual latinoamericano” desde discursos que superen el fervor identitario.

A lo largo de esta investigación de Tesis se ha tratado de entender el funcionamiento de la relación hispanoamericana y se han valorado sus resultados. Dichos resultados, al menos en lo que se refiere a las repercusiones que estos cines tienen en los grandes festivales, se pueden considerar como bastante modestos cuantitativamente hablando. Si bien se permite que ocasionalmente aparezcan en estos circuitos industrias nacionales que nunca antes lo habían hecho, eso no comporta una consolidación industrial de las mismas.

Sin embargo, la transcendencia del corpus de películas estudiadas radica en lo que nos permite observar, por una parte, al tratarse de coproducciones, una fórmula que intenta solventar los problemas de producción que tienen los cines hispanoamericanos. Por otra, porque resultan premiadas en los grandes festivales de 'Clase A'. Estos espacios abordan los escollos de circulación y difusión a los que se enfrentan estos cines, son estrategias destacadas del frente común regional. Un frente que, dicho sea de paso, basa en buena medida su existencia precisamente en el intento de responder a esas problemáticas. Sin embargo, llegados a este punto es imprescindible preguntarse hacia donde apunta el futuro de esta situación y por cómo las dependencias que devienen de la relación hispanoamericana se transformarán al son de los cambios que se están produciendo en los procesos tanto de producción como de circulación y difusión de los filmes como consecuencia del abaratamiento de costes que posibilitan las nuevas tecnologías y las nuevas formas de consumo transnacional que conllevan. En el mejor de los casos se insinúa un panorama plagado de nuevas fórmulas económicas y cruces culturales, en el que se desterritorializan las formas de pensar y los imaginarios, y donde se proponen nuevos modos de apropiarse de lo cultural más allá de lo geográfico y de lo nacional. Un panorama que potencialmente transformará el modo en el que entendemos la fórmula de la coproducción y los festivales e incluso el propio cine hispanoamericano.

BIBLIOGRAFÍA

- **Adorno, Theodor y Max Horkheimer;** *Dialéctica del Iluminismo*, Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1987.

- **Alberdi Collantes y Juan Cruz;** “La región en el pensamiento geográfico actual”, en *Lurralde*, 2002.

Disponible on-line en:

<http://www.ingeba.euskalnet.net/lurralde/lurranet/lur25/alberd2.htm>

[Fecha de acceso: febrero 2010]

- **Alcalá, Manuel:** “Oso de Oro a la representación española en la Berlinale”, en *ABC*, Pág. 56, Martes 7 de marzo, 1978.

- **Álvarez Monzoncillo, J.M. y J. López;** “La virtual recuperación del cine español”, en *Zer, Revista de Estudios de Comunicación*, Núm. 6, 1999.

Disponible on-line en: <http://www.ehu.es/zer/zer6/2alvarez.htm>

[Fecha de acceso: junio 2008]

- **Ang, Ien;** *Desperately seeking the audience*, Edit. Routledge, London, 1991.

- **Ansola, Txomin;** “Una crisis tan interminable como enmascarada”, Pp. 41-56, en García, Luis Alonso (Ed.), *Once miradas sobre la crisis y el cine español*, Edit. Ocho y Medio, Madrid, 2003.

- **Apaolaza, Jon;** “El cine iberoamericano y sus festivales”, en *El ojo que piensa*, Núm. 2, México, Agosto, 2003.

Disponible on-line en:

http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/revis_03/secciones/codex/artic_09.html

[Fecha de acceso: marzo 2009]

- **Appadurai, Arjun;** “La aldea global”, en *Globalización.org*, 2003.

Disponible on-line en:

<http://www.globalizacion.org/biblioteca/AppaduraiAldeaGlobal.htm>

[Fecha de acceso: diciembre 2009]

- **Aragüez Rubio, Carlos**; “La política cinematográfica española en los años sesenta: la propaganda del régimen a través del Nuevo Cine Español (1962-1967)”, Pp. 77-92, en *Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales*, Edit. Universidad Pontificia de Salamanca, Núm. 27, Salamanca, 2006.

- **Aray, Edmundo**; “Mérida’68. La memoria en primer plano”, en *Portal del Cine y el Audiovisual Latinoamericano y Caribeño*, Sin Fecha.

Disponible on-line en:

<http://www.cinelatinoamericano.org/viewfncl.aspx?cod=113>

[Fecha de acceso: abril 2010]

- **Arroba, Álvaro y Daniel V. Villamediana**; “Marcando estilo”, en *Culturas. La Vanguardia*. Pp. 26-27, miércoles 26 de abril, 2006.

- **Astruc, Alexandre**; “Nacimiento de una nueva vanguardia: La cámara stylo”, en *L’Écran Français N° 144*, 30 de marzo de 1948.

- **Ávila, Alejandro**; *La censura del doblaje cinematográfico en España*, Edit. Cims 97 S.L., Barcelona, 1997.

- **Ayuso Pozo, Anna**; “La cooperación para el desarrollo de la Unión Europea en América Latina. La acción española ante un pasado umbrío y un futuro incierto”, en *España ante la Segunda Cumbre entre la Unión Europea y América Latina y el Caribe*, Revista CIDOB d’Afers Internacionals, Núm. 54-55, Barcelona, noviembre 2001.

- **Azpillaga, Patxi y Petxo Idoyaga**; “Sistemas de protección y ayudas al sector audiovisual”, en *Zer, Revista de Estudios de Comunicación*, Núm. 8, mayo 2000.

Disponible on-line en: <http://www.chu.es/zer/zer8/8patxi11.html>

[Fecha de acceso: mayo 2010]

- **Balance del cine espanyol 2004, MCU/ICAA**;

Disponible on-line en:

<http://www.mcu.es/cine/docs/MC/CDC/balance2004.pdf>

[Fecha de acceso: septiembre 2009]

- **Ballesteros, Isolina;** *Cine (ins)urgente. Textos Filmicos y Contextos Culturales de la España Postfranquista*, Edit. Fundamentos, Madrid, 2001.

- **Bauman, Zygmunt;** *La cultura como praxis*, Edit. Paidós Ibérica, Barcelona, 2002.

- **Beck, Ulrich;** *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo. Respuestas a la globalización*. Edit. Paidós, Barcelona, 1998.

- **Bentes, Ivana;** “Made in favelas”, en *Global Project*, 10 de mayo, 2004.

Disponible on-line en: <http://www.globalproject.info/art-1034.html>

[Fecha de acceso: mayo 2008]

- **BOE;** Núm. 164, Pp. 24904- 24909, vigente hasta el 1 de mayo de 2010, martes 10 de julio del 2001.

- **Bonet Agustí, Lluís;** *Economía y cultura: una reflexión en clave latinoamericana*, Investigación realizada para la Oficina para Europa del Banco Interamericano de Desarrollo, Barcelona, 2001.

Disponible on-line en:

http://www.proimágenescolombia.com/docs/economiaycultura/lluisbon_ecoycult_bid.pdf

[Fecha de acceso: enero 2010]

- **Burton, Julianne;** “The old and the new: Latin American cinema at the (last?) Pesaro Festival”, Pp. 33-35, en *Jump Cut*, Núm. 9, 1975.

Disponible on-line en:

<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC09folder/PesaroReport.html>>

[Fecha de acceso: marzo 2010]

- **Bustamante, E. y J.M. Álvarez Monzoncillo;** “España: la producción audiovisual en el umbral digital”, en *Zer, Revista de Estudios de Comunicación*, Núm. 7, diciembre, 1999.

Disponible on-line en: <http://www.ehu.es/zer/zer7/bustamante66.html>

[Fecha de acceso: septiembre 2009]

- ***Development Cooperation Report***; Edit. OECD-DAC, Paris, 2000.

- **Calderón Quijano, J.A**; “Hispanoamérica”, entrada en la enciclopèdia *GER*.
Gran Enciclopèdia Rialp: Humanidades y Ciencia, 1991.

Disponible on-line en:

http://www.canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?id=6634&cat=geografia

[Fecha de acceso: febrero 2010]

- **Caparrós, Josep Maria**; *El cine español bajo el Régimen de Franco*, Edit. Universidad de Barcelona. Publicaciones y Ediciones, Barcelona, 1983.

- **Capaul, M**; “El impacto económico del festival internacional de cine de San Sebastián”, Pp. 47-54, en *Estudios empresariales*, Núm. 67, 1988.

- **Casetti, Francesco y di Chio, Federico**; *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, Edit. Paidós, Barcelona, 1999.

- **Castells, Manuel**; *La transición a la sociedad en red. La era de la información en Cataluña*, Edit. Ariel, 2007.

- **Castoriadis, Cornelius**; *Figuras de lo pensable*, Edit. FCE, México, 2001.

- **Castro de Paz, José Luis y Josetxo Cerdán**; “La crisis como flujo”, Pp. 23-39, en García, Luis Alonso (Ed.), *Once miradas sobre la crisis y el cine español*, Edit. Ocho y Medio, Madrid, 2003.

- **Cerdán, Josetxo y Jaime Pena**; “Variaciones sobre la incertidumbre (1984-1999)” en: *Liceus*, enero 2005.

Disponible on-line en: www.liceus.com/bonos/compra1.asp?idproducto=448.

[Fecha de acceso: julio, 2009]

- **Chanan, Michael;** "Latin American Cinema in the 90's: Representational Space in Recent Latin American Cinema", Pp. 111-119, en *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe: E.I.A.L.* 9:1, enero-junio 1998.

- **Chicharro Fernández, Elena;** "Notas sobre la evolución del pensamiento geográfico", Pp. 43-52, en *Anales de geografía de la Universidad Complutense*, Núm. 7, Madrid, 1987.

Disponible on-line en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=86251>

[Fecha de acceso: junio 2010]

- **Congreso Hispanoamericano de Cinematografía;** "Conclusiones", Pp. 15-33, Impresor. Romero-Requejo, S.L. Madrid, 1967, 12-19 octubre, Barcelona, 1966.

_____ "Estatutos y Conclusiones", Edit, Hijos de M. G. Hernández, Madrid, 1931.

- **Crusells, Magí;** "El cine durante la Guerra Civil española", Pp.123-152, en *Comunicación y Sociedad*, vol. XI, Núm. 2, 1998.

- **Cuevas, Antonio;** *Economía cinematográfica. La producción y el comercio de películas*, Edit. Egeda, Madrid, 1999.

- **Cumaná González, María Caridad;** "Festivales de cine en América Latina. Antecedentes, hitos y actualidad de la exhibición en las diferentes regiones: Caribe, Centro América y Sudamérica. Festivales especializados por género: documentales y animación. Lo más relevante en el siglo XXI", en *Cinelatinoamericano.org*, Sin Fecha. Disponible on-line en:

<http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/index.php?secc=festivales>

[Fecha de acceso: septiembre 2009]

- **Czach, Liz;** "Film festivals, programming and the building of a national cinema", Pp. 43-52, en *The moving image*, Vol.4, Núm. 1, 2004.

- **Dayan, Daniel;** “Looking for Sundance: The social construction of a film festival”, Pp. 43-52, en *Moving Images, culture and the mind*, Ib Bondebjerg (Ed), Edit. London University Luton Press, 2000.

- **De los Reyes, Aurelio;** “Aspectos del intercambio cinematográfico entre México y España en los años veinte”, Pp. 41-47, en: *Archivos de la Filmoteca*, Núm. 22, Valencia, febrero, 1996.

- **De Valck, Marijke;** *Film festivals. From European geopolitics to global cinephilia*, Edit. Amsterdam University Press, 2007.

_____ “Drowning in popcorn at the international film festival Rotterdam?”, Pp. 97-109, en De Valck, Marijke y Malte Hagener (Eds.), *Cinephilia, movies, love and memory*. Edit. Amsterdam University Press, 2005.

- **Devesa, María;** *El impacto económico de los festivales culturales: el caso de la Semana Internacional de cine de Valladolid*, Edit. Fundación autor, Madrid, 2006.

- **Díaz, Marina;** “Lola Flores, la estrella de bata de cola”, Pp. 197-221, en Castro de Paz, José Luis y Josetxo Cerdán (Eds.), *Suevia Films. Cesáreo González. Treinta años de cine español*, Colección Difusión, Serie Ensayos, Xunta de Galicia, 2005a.

_____ “Maletas que viajan. Natalia Verbeke y Gael García Bernal”, Pp. 108-123, en *Archivos de la Filmoteca*, Núm. 49, Valencia, febrero, 2005b.

_____ “Jalisco nunca pierde. Raíces y composición de la comedia ranchera como género popular mexicano”, Pp. 184-197 en: *Archivos de la Filmoteca*, Núm. 31. Valencia, febrero 1999.

- **D’Lugo, Marvin;** “Amores perros/love’s a bitch”, Pp. 212-229, en Alberto Elena y Marina Díaz López (Eds.), *The cinema of latin america*, Edit. Wallflowerpress, Londres, 2003.

- **Donnat, Olivier;** "Politique culturelle et débat sur la culture", en *Esprit*, Pp. 90-101, noviembre 1988.

- **Dorfman, Ariel y Armand Mattelart;** *How to read Donald Duck: imperialist ideology in the Disney comic*, Edit. International General, Londres, 1975.

- **Elena, Alberto;** "Lugares comunes", ponencia presentada en el XI congreso de la Federación Internacional de Estudio sobre América Latina y el caribe (FIEALP), Osaka, 24-27 de septiembre, 2003 en: *Otrocampo*, Núm.9, septiembre 2004.

Disponible on-line en: http://www.otrocampo.com/9/coproduccion_elena.html
[Fecha de acceso: marzo 2008]

_____ "El cine latinoamericano en España: materiales para una historia de la recepción", en: *El ojo que piensa*, Núm.1, agosto, Guadalajara, México, 2003.

Disponible on-line en:

http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero01/veryana/02_historiarecepcion.html

[Fecha de acceso: marzo 2008]

_____ "¿Cerrado por reformas? Cine latinoamericano para un cambio de siglo", en *Memorias, La revista*, Núm. 3, Año 1, diciembre 2002.

Disponible on-line en: <http://www.pprincipe.cult.cu>

[Fecha de acceso: abril 2008]

_____ "Avatares del cine latinoamericano en España", Pp. 228-241, en: *Archivos de la Filmoteca*, Núm. 31, Valencia, febrero, 1999.

- **Estefanía, Joaquín;** "Las dos almas de España hacía América Latina", Pp. 281-285, en VVAA, *Libro Blanco. 2º Encuentro: La nueva Europa y el futuro de América Latina, Pensamiento Iberoamericano. Revista de economía política. Volumen extraordinario*. Edit. Sociedad Estatal para la ejecución de programas del Quinto Centenario. Regiduría de Relaciones Territoriales. Ayuntamiento de Barcelona, 1991.

- **Falicov, Tamara;** “Film policy under MERCOSUR: the case of Uruguay”, Pp. 33-36, en *Canadian journal of communication*, Vol. 27 Núm. 1, 2002.

- **Fanés, Felix;** *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Edit. Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1982.

- **Fecé, Josep Lluís;** “Presentación de la serie”, Pp 11-15, en Antoine de Baecque (comp) y Josep Lluís Fecé (ed), *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*, Edit. Paidós, Barcelona, 2006.

- **Fernández Colorado, Luis;** *Repercusiones socio-industriales y creativas de la implantación del cine sonoro en España 1927-1934*, Edit. Universidad Complutense de Madrid, 1997.

- **Fernández Díez, F.;** *Arte y técnica del guión*, Ediciones UPC, Barcelona, 1996.

- **FNCL;** “Producción, Coproducción e Intercambio de Cine entre España, América Latina y el Caribe”, Informe Final Fundación Carolina, Juan Rulfo (Coord.), Madrid, 2006.
Disponible on-line en: <http://www.fundacioncarolina.es/>
[Fecha de acceso: febrero 2009]

- **Font, Doménech;** *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Edit. Avance, Barcelona, 1976.

- **Franco, Josep;** *Cifesa, mite i modernitat. Els anys de la República*, Edit. L'eixam, Barcelona, 2000.

- **Frodon, Jean Michel;** “Les festivals, l'exception culturelle, la mondialisation”, Pp. 36-38, en *Cahiers du cinéma*, Num. 601, Mayo 2005.

- **Galán, Diego;** “La colmena de Mario Camus”, en *El país*, 13 de febrero, 2004.

Disponible on-line en :

http://www.elpais.com/articulo/cine/colmena/Mario/Camus/elpepuculcin/20040213elpepicin_12/Tes

[Fecha de acceso: diciembre 2010]

- **Galán Fajardo, Elena**; “Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales”, en *Monografías. com*, septiembre 2008.

Disponible on-line en:

<http://www.monografias.com/trabajos912/fundamentos-basicos-contruccion/fundamentos-basicos-contruccion.shtml>

[Fecha de acceso: octubre 2010]

- **García Borrero, Juan Antonio**; “La utopía confiscada. De la gravedad del sueño a la ligereza del realismo”, en *El ojo que piensa*, Núm.3, 2002.

Disponible on-line en :

http://www.eloquepiensa.udg.mx/espanol/revis_03/secciones/codex/artic_11.pdf

[Fecha de acceso: diciembre 2008]

- **García Canclini, Néstor**; “Definiciones en transición”, Pp. 69-81, en *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*, Daniel Mato (Coord.), Edit. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005a.

Disponible on-line en:

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/GarciaCanclini.rtf>

[Fecha de acceso: enero 2009]

_____“Cultura y comercio. Desafíos de la globalización para el espacio audiovisual latinoamericano”, Conferencia magistral en el *Encuentro internacional 'El espacio audiovisual latinoamericano'*. UNESCO, Universidad de Guadalajara, 2005b.

Disponible on-line en: <http://www.comminit.com/en/node/195442>

[Fecha de acceso: septiembre 2009]

- **García Espinosa, Julio**; “Cine cubano”, *Actas XI Congreso Internacional de Cine y Televisión, III Encuentro de Cine Iberoamericano*, Octubre 1969a, Barcelona.

_____ “Por un cine imperfecto”, en *Cine Cubano*, Núm 140, La Habana 7 de diciembre, 1969b.

Disponible on-line en *Portal del Cine y el Audiovisual Latinoamericano*. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano:

<http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=446>

[Fecha de acceso: enero 2011]

- **García Márquez, Gabriel**: Palabras Pronunciadas por Gabriel García Márquez, Presidente de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, en el acto de Inauguración de la Sede, Cuba, 4 de diciembre de 1986.

Disponible on-line en:

<http://www.cinelatinoamericano.org/viewfncl3b.aspx?cod=28>

[Fecha de acceso: octubre 2010]

- **Gaydos, Steven**; *The variety guide to film festivals: the ultimate insider's guide to film festivals around the world*, Edit. New York Publishing Group, 1998.

- **Geertz, Clifford**; *The interpretation of cultures*, Edit. Basic Books, Nueva York, 1973.

- **Getino, Octavio**; *Cine y televisión en América Latina: Producción y Mercados*, Edit. Ediciones Ciccus, Santiago de Chile, 1998.

- **González, Mariano y José María Larrú**; *¿A quién benefician los créditos FAD? Los efectos de la ayuda ligada sobre la economía española*, Documento de Trabajo. Serie Desarrollo y Cooperación (DT-DC-04-07), Madrid, noviembre 2004.

Disponible on-line en: <http://www.ucm.es/info/icei/pdf/DT07-2004.pdf>

[Fecha de acceso: noviembre 2010]

- **Gore, Chris;** *The ultimate film festival survival guide: the essential companion for filmmakers and festival-goers*, Edit. Lone Eagle Publishing Company, Los Ángeles, 1999.

- **Gruzinsky, Serge;** *El pensamiento mestizo*, Edit. Paidós, Barcelona, 2000.

- **Gubern, Romà y Paul Hammond;** *Los años rojos de Luis Buñuel*, Edit. Cátedra, Madrid, 2009.

- **Gubern, Romà;** *El eros electrónico*, Edit, Taurus, Barcelona, 2000.

_____ “Voces que mienten. Prólogo”, Pp. 11-17, en Alejandro Ávila, *La censura del doblaje cinematográfico en España*, Edit Cims S.L., Barcelona, 1997.

_____ *El cine sonoro en la república, 1929-1936*, Edit. Lumen, Barcelona, 1977.

- **Gutierrez, A. Carlos;** *The Ten Best Latin American Films of the Decade By Cinema Tropical. Essays on the Top Ten Films, 2000-2009*, Edit. Jorge Pinto Books, Nueva York, 2010.

Disponible on-line en: <http://www.cinematropical.com/programming.php?pid=3>
[Fecha de acceso: enero 2011]

- **Guzmán Cárdenas, Carlos E.;** (Dir. Investigación), *La industria cinematográfica y su consumo en los países de Iberoamérica. Un análisis comparativo diacrónico*, Innovatec-Innovarium, Observatorio cultural y comunicacional de Venezuela, Investigación realizada para la CACI, 2004.

Disponible on-line en: <http://es.scribd.com/doc/24968650/Carlos-Enrique-Guzman-Cardenas-Industria-Cinematografica-y-su-consumo-Estudio-para-la-CACI-Mayo-2004>

[Fecha de acceso: marzo 2009]

- **Habermas, Jürgen;** *El Occidente escindido*, Ed. Trotta, Madrid, 2006.

- **Hall, Stuard**; “Old and new identities, old and new ethnicities”, Pp. 41-68, en Anthony King (Ed), *Cultura, Globalización and the World-System*, Edit. Minnessota Press, 1997.

- **Hass, Ernst**; “International integration:the european and the universal process”, Pp. 366-392, en *International Organization*, Vol.15, 1961.

- **Hayward, Susan**; *Cinema Studies: The key concepts*, Edit. Routledge, Londres, 2000.

- **Heinink, Juan B. Y Robert G. Dickson**; *Cita en Hollywood*, Edit. Mensajero, Bilbao, 1990.

- **Hoefert de Turégano, Teresa**; “The Internacional Politics of Conematic Coproduction: Spanish policy in Latin America”, Pp. 15-24, en *Film and History*, Vol.24.2, 2004.

- **Hopewell, John**; *El Cine Español después de Franco*, Edit. El Arquero, Madrid, 1989.
<http://www.mcu.es/cine/MC/BIC/index.html>
[Fecha de acceso: octubre 2010]

- **Issa, Rose y Sheila Whitaker (Eds.)**; *Life and art: the new Iranian cinema*, Edit. British Film Institute/National Film Theatre, Londres, 1999.

- **Jameson, Fredric**; *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Edit. Paidós, Barcelona, 1995.

- **Jensen K.B.**; “Erudición humanística como ciencia cualitativa: contribuciones a la investigación sobre comunicación de masas”, Pp. 27-56, en K.B. Jensen y N. W. Jankowski (Eds.), *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*, Edit. Bosch, Barcelona, 1993.

- **Jones Economics;** *Edinburgh Festival Economic Impact Study. Final Report.* Edit. Lothian and Edinburgh Enterprise, City of Edinburgh Council, and Edinburgh Chamber of Commerce, Edimburgo, 1996.

- **Lagny, Michele;** *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica,* Edit. Bosch S.A., Barcelona, 1997.

- **Liebes, Tamar y Elihu Katz;** *The Export of Meaning: Cross-Cultural Readings of Dallas,* Edit. Oxford University Press, Nueva York, 1990.

- **Losilla, Carlos;** “Alrededor de un cine que sabía demasiado”, en *Culturas. La Vanguardia*, Pp. 26-27, miércoles 26 de enero, 2005.

- **Luis, Mikel;** “La ciudad de los perros. Francisco J. Lombardi”, Pp. 338-342, en Elena, Alberto y Marina Díaz (Eds.) *Tierra en Trance. El cine latinoamericano en 100 películas,* Edit. Cine y Comunicación Alianza Editorial, Madrid, 1999.

- **Mahieu, José Agustín;** *Panorama del cine Iberoamericano,* Edit. ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana, Cultura Hispánica Ensayo, Madrid, 1990.

- **Marcus, George M.;** “Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal”, Pp. 111-127, en *Alteridades*, 11 (22), 2001.

- **Marías Franco, Miguel, Jose Luís Guerín, Victor Erice, Álvaro Arroba Martínez y cien firmas más;** “El país y el cine”, Publicado en la sección de Cartas al Director en *El país*, 13 septiembre, 2008.

Disponible on-line en:

http://www.elpais.com/articulo/opinion/PAIS/cine/elpepuopi/20080913elpepiopi_8/Tes

[Fecha de acceso: marzo 2011]

- **Mateo, Santos;** España ante el año que se inicia”, en *Popular Film*, Núm. 229, Barcelona, 1 de enero, 1931a.

_____ “Término y fracaso del congreso de cinematografía”, en *Popular Film*, Núm. 271, Barcelona, 22 de octubre, 1931b.

_____ “El patriotismo de la verdad”, en *Popular Films*, Núm. 217, 25 de septiembre, 1930.

- **Mattelart, Armand;** *Diversidad cultural y mundialización*, Edit. Paidós, 2006.

_____ “Excepción o especificidad cultural. Los desafíos del GATT”, Pp.15-27, en *Telos*, Núm. 42, 1995.

Disponible on-line en:

http://www.campusred.net/telos/anteriores/num_042/opi_perspectivas5.html

[Fecha de acceso: diciembre 2010]

_____ *Multinacionales y sistemas de comunicación*, Edit. Siglo XXI, México, 1977.

_____ *La cultura como empresa multinacional*, Edit Galerna, Buenos Aires, 1974.

- **Mattelart, Armand y Michele Matterlart;** *The Carnival of Images:: Brazilian television fiction*, Edit. Bergin & Garvey, Nueva Cork, 1990.

- **MCU/ICAA** (Ministerio de Educación y Cultura de España). *Boletines Informativos de Cine.Producción, distribución y exhibición de películas (Anuarios)*.

<http://www.mcu.es>

_____ *Tendencias del Cine Español*, Edit. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura de España, 2003.

Disponible on-line en:

<http://www.mcu.es/publicaciones/docs/EvolucCineEsp1996-2003.pdf>

[Fecha de acceso: mayo 2009]

- **Midgley, James;** *Social welfare in global context*, Edit. Sage Publications, Londres, 1997.

- **Miller, Toby, Nitin Govil, John Mc Murria y Rachel Maxwell;** *Global Hollywood*, Edit. Publishing British Film Institute, Londres, 2001.

- **Minguet, J.M;** “La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*”, en *Cuadernos de la Academia*. VI Congreso de la Asociación Española de Historia del Cine, Barcelona, 1995.

- **Monterde, José Enrique;** *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja*. 1973-199, Edit. Paidós, Barcelona/Buenos Aires, 1993.

- **Montero Sánchez, David y José Manuel Moreno Domínguez;** “Perspectivas y desafíos de la cooperación audiovisual entre Europa y América Latina”, Pp. 1-16, en *UNIrevista*, Vol. 1, Núm. 3, Julio del 2006.
Disponible on-line en:
http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNIrev_Moreno.PDF
[Fecha de acceso: enero 2009]

- **Moraña Mabel (ed.),** *Nuevas perspectivas desde/ sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*, Edit. Editorial Cuarto Propio, Instituto Nacional de Literatura Iberoamericana, Santiago de Chile, 2000.

- **Moreno Domínguez, José Manuel;** “Hacia una política audiovisual iberoamericana: el caso de Ibermedia”, Pp. 274-283, en Sierra Caballero, Francisco y Javier Moreno Gálvez (Ed.), *Actas del III Encuentro Iberoamericano de Economía Política de la Comunicación: Comunicación y desarrollo en la sociedad global de la información. Economía, Política y lógicas culturales*. Sevilla, 2004.

- **Neuendorf, K.,** *The Content Analysis Guidebook*, Edit. Sage, Thousand Oaks, CA, 2002.

- **Neuman, W.;** *Social research methods: qualitative and quantitative approaches*, Edit. Needham Height, Massachusetts, 1997.

- **OPTEM;** “The socio-economic impact of film festivals in Europe”, en *European Coordination of film festivals*, Edit. CCFF, Bruselas, 1999.

Disponible on-line en :

www.asuivre.org/actualites/documentation/the.socio.economic.impact.of.film.festivals.doc

[Fecha de acceso: diciembre 2008]

- **Orell García, Marcia;** *Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*, en Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile, 2006.

- **Orozco, Guillermo (Coord.);** *Historias de la televisión en América Latina*, Edit. Gedisa, Barcelona, 2002.

- **Otero, José María;** “Los caminos de la nueva industria”, Pp. 1-5, en *Actas X Congreso Internacional de Cine y Televisión. La coproducción*, Barcelona, 1968.

- **Palacio, Manuel;** “Elogio posmoderno de las coproducciones”, Pp. 221-235, en *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*, Edit. Cuadernos de la Academia, Núm. 5, Madrid, Mayo 1999.

- **Paranaguá, Paulo Antonio;** *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Edit. Fondo de Cultura Económica, España, 2003.

- **Pardo, Alejandro;** “Radiografía de las coproducciones internacionales españolas: ¿estrategia comercial o expresión multicultural?”, ponencia presentada en el *II Congrés de Cinema Europeu Contemporani (CICEC)*, Barcelona, 2006.

- **Pego, Aurelio;** “El galimatías del cine español hablado”, en *Popular Film*, Núm. 251, Barcelona, 4 de junio, 1931.

- **Pérez Perucha, Julio;** *Mestizajes (Realizadores extranjeros en el cine español 1913-1973)*, Edit. Valencia: XI Mostra de Valencia, Fundación Municipal de Cine, Ayuntamiento de Valencia, 1990.

- **Phelan, John**; “El origen de la idea de Latinoamérica”, Pp. 341-355, en *Ideas en torno de Latinoamérica*, Volumen I. Edit. Universidad Nacional Autónoma de México. Unión de Universidades de América Latina, México, 1986.

Disponible on-line en:

<http://www.angelfire.com/folk/latinamerica/Sociologia/Nombre2.html>

[Fecha de acceso: septiembre 2010]

- **Podalsky, Laura**; “Guajiras, mulatas y puros cubanos: identidades nacionales en el cine pre-revolucionario”, Pp. 157-171, en *Archivos de la Filmoteca*, Núm. 31. Valencia, febrero 1999.

- **Puentes, Larissa**; “El cine de los países latinoamericanos en Italia: ayer y hoy”, en *El ojo que piensa*, Núm. 4, Guadalajara, Jalisco, México, agosto 2003.

- **Rancière, Jaques**; *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Edit. Paidós, Barcelona, 2005.

- **Ranvaud, Ron**; “Pesaro revisited”, Pp. 34-35, en *Framework*, Núm. 18, 1982.

- **Resolución 39(I) de la Asamblea General de la ONU sobre la cuestión española**, 9 de febrero de 1946.

Disponible on-line en:

<http://www.fundacionpdh.org/memoriahistorica/1946-Resolucion-ONU.htm>

[Fecha de acceso: septiembre 2009]

- **Riambau, Esteve**; *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*, Edit. Tusquest, Barcelona, 2007.

- **Riambau, Esteve y Casimiro Torreiro**; *Productores en el cine espanyol. Estado, dependencias y mercado*, Edit. Cátedra/Filmoteca Española, Madrid. 2008.

- **Richard, Nelly**; “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana”, Pp. 455-470, en *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*, Daniel Mato (Coord.), Edit. CLACSO, Consejo Latinoamericano

de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005.

Disponible on-line en:

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Richard.rtf>

[Fecha de acceso: enero 2009]

- **Richmond, Yale;** *Cultural Exchange and the Cold War: Raising the Iron Curtain*, Edit. Pennsylvania State University Press, 2004.

- **Rodríguez Monegal, Emir;** “Ariel versus Calibán, Latinismo versus sajonismo”, Pp. 43-48, en *La latinidad y su sentido en América Latina*, Edit. UNAM, México, 1985.

- **Rojas Mix, Miguel;** *Los cien nombres de América*, Edit. Lumen, Barcelona, 1991.

- **Salvador, Alicia;** “El caso Viridiana”, en *Archivos de la Filmoteca*, Núm. 47, Valencia, junio, 2004

- **Sánchez Ruiz, Enrique E;** “La cinematografía Latinoamericana: a la sombra de Hollywood”, comunicación en el *Grupo de Trabajo Economía de las comunicaciones de la ALAIC (Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación)*, Argentina, 2004.

Disponible on-line en: <http://alaic.incubadora.fapesp.br/portal/Gts/gt1/gt42004>

[Fecha de acceso: diciembre 2008]

- **Schiller, Herbert;** “The Global Commercialization of Culture”, en *The Progressive Librarian 2*, invierno 1999-1991.

Disponible on-line en: <http://www.libr.org>

[Fecha de acceso: febrero 2009]

_____ *Mass Communication and American Empire*, Edit. Augustus M. Kelley, Nueva York, 1969.

- **Secretaría General Iberoamericana;** Informe anual Programa Ibermedia, 2007.

Disponible on-line en: <http://www.segib.org/upload/IBERMEDIA%202007.pdf>

[Fecha de acceso: diciembre 2009]

- **Shoemaker, P. y S. Reese, S.;** *Mediating the message: theories of influences on mass media content*, Edit. Longman, Nueva York, 1996.

- **Stam, Robert;** *Teorías del cine. Una introducción*, Edit. Paidós Comunicació, Barcelona, 2000.

- **Sterritt, David;** "Film festivals; then and now", en *FIPRESCI*, 2010.
Disponible on-line en:
http://www.fipresci.org/undercurrent/issue_0609/sterritt_festivals.htm
[Fecha de acceso: noviemre 2010]

- **Stone, Judy;** *Eye on the world: conversations with international filmmakers*, Edit. Silman-James Press, Los Ángeles, 1997.

- **Stringuer, Julianne;** "Global cities and the internacional film festival economy", Pp 134-144, en *Cinema and the city: cinema and urban societies in a global context*. Eds. Shiel, Mark and Tony Fitzmaurice, Edit. Oxford, Blackwell Publishers, 2001.

- **Suárez Lozano, José Antonio;** *El régimen legal de la coproducción*, Edit. Egeda, Madrid, 2000.

- **Thompson, John. B.;** *The media and the modernity. A social theory of the media*, Edit. Stanford University Press, 1996.

- **Triana Toribio, Núria;** "El festival de los cinéfilos transnacionales: Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata, Pp. 25-45, 1959-1970", en *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, Núm. 25, Madrid, 2007.

- **Turan, Kenneth;** *Sundance to Sarajevo: film festivals and the world they made*, Berkeley, Edit. University of California Press, Los Angeles y Londres, 2002.

- **Vallín, Pedro;** "La ley del cine acaricia el consenso político, con el encaje del Estatut como único escollo", Pp. 34, en *La Vanguardia*, Jueves 6 septiembre, 2007.

- **Vidal, Nuria;** *La vuelta al mundo en veinte festivales*, Edit. T&B, Madrid, 2006.

- **Waterman, S.;** “Carnivals for elites? The cultural politics of arts festivals”, Pp. 54-74, en *Progress in Human Geography*, Vol. 22, Núm.1, 1998.

- **Wayne, M.;** *The Politics of Contemporary European Cinema: Histories, Borders, Diasporas*, Edit. Intellect Books, Bristol 2002.

- **Weber, R. P.;** *Basic Content Analysis*, Edit. Sage Publications, Newbury Park, Canadá, 1990.

- **Xalma, Cristina;** *Informe de la cooperación en Iberomérica*, Edit. Secretaria General Iberoamericana, Madrid, noviembre 2007.

- **Yáñez-Barnuevo, Luís y Pascual Maragall;** “Presentación”, Pp. 11-12, en VVAA, *Libro Blanco. 2º Encuentro: La nueva Europa y el futuro de América Latina, Pensamiento Iberoamericano. Revista de economía política. Volumen extraordinario*. Edit. Sociedad Estatal para la ejecución de programas del Quinto Centenario. Regiduría de Relaciones Territoriales. Ayuntamiento de Barcelona, 1991.

- **Yañez Murillo, Manuel;** “Desde Europa: un intento de dialéctica”, en *Otros Cines*, Sin Fecha.
Disponible on-line en: <http://www.otroscines.com/columnistas.php>
[Fecha de acceso: octubre 2010]

- **Yepes, Enrique;** “América Latina: Un concepto difuso y en constante revisión”, Artículo en línea en *Bowdoin College*, 2006.
Disponible on-line en: <http://www.bowdoin.edu/~eyepes/latam/concepto.htm>.
[Fecha de acceso: diciembre 2010]

- **Zunzunegui, Santos;** *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Edit. Paidós, Barcelona, 2005.

_____ “Portabella extraterritorial”, Pp. 29-41, en Marcelo Expósito (Coord.)
Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella, Edit. Museu d’Art Contemporani de
Barcelona (MACBA), 2001.

- **Zúñiga, Ángel**; *Una historia del cine*, Ed. Destino, Barcelona, 1948.

BASES DE DATOS CITADAS

- **IMDB. Internet Movie Database**

Disponible on-line en: <http://www.imdb.com/>

- **MCU/ICAA** (Ministerio de Educación y Cultura de España).

Base de Datos de Películas Calificadas;

Disponible on-line en: <http://www.mcu.es>

PÁGINAS WEBS INSTITUCIONALES Y PROFESIONALES

- **AECID, Agencia española de cooperación internacional y desarrollo.;**

<http://www.aecid.es>

- **Alma Ata International Pictures;**

http://www.egeda.es/almaata/ALMAATA_almaata.asp

- **Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias;**

<http://www.festicinecartagena.org/fcc/historia.cfm>

- **FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique);**

<http://www.fipresci.org/about/regulations.htm>

- Fons Sud Cinéma. Bases;

<http://www.emb-fr.int.ar/audio/imgs/Fonds%20Sud%20Cinema%20-%20Bases.pdf>

- Patagonik Film Group; <http://www.patagonik.com.ar>

- Programa Ibermedia; <http://www.programaibermedia.com>

- Tornasol Filmes; <http://www.tornasol-films.com>

- Tusitala Producciones Cinematográficas; [ttp://www.tusitala.es](http://www.tusitala.es)

- Wanda Visión; <http://www.wandafilms.com>

PÁGINAS WEBS DE LOS DOCE FESTIVALES DE ‘CLASE A’

- Festival Internacional de Cine de Berlín; www.berlinale.de

- Festival Internacional de Cine del Cairo; www.cairofilmfest.org

- Festival Internacional de Cine de Cannes; www.festival-cannes.org

- Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary; www.kviff.com.

- Festival Internacional de Cine de Locarno; www.pardo.ch.

- Festival Internacional de Cine de Mar del Plata;

www.mardelplatafilmfest.com

- Festival de las Películas del Mundo de Montreal; www.ffmpegontreal.org

- Festival Internacional de Cine de Moscú; www.moscowfilmfestival.ru

- Festival Internacional de Cine de San Sebastián;

www.sansebastianfestival.com

- Festival Internacional de Cine de Shanghái; www.siff.com

- Festival Internacional de Cine de Tokio; www.tiff-jp.net

- Muestra Internacional de Cine de Venecia; www.labiennale.org

Anexo 1

**Recuento de premios, películas premiadas y galardones a
coproducciones por nacionalidades en los festivales de ‘Clase A’**

(1997-2007)

NACIONALIDADES	PREMIOS	PELÍCULAS PREMIADAS	Premios a coproducciones
Afganistán	2	2	1
Albania	9	4	8
Alemania	254	180	177
Argentina	76	60	50
Armenia	2	2	1
Australia	34	27	8
Austria	45	36	29
Azerbaiyán	1	1	0
Bangladesh	1	1	0
Belarús	1	1	0
Bélgica	63	47	57
Bolivia	1	1	1
Bosnia-Herzegovina	9	6	8
Brasil	31	25	13
Bulgaria	6	6	3
Burkina Faso	1	1	1
Canadá	99	69	43
Chad	8	3	8
Chile	11	2	8
Colombia	5	3	5
Croacia	7	6	5
Cuba	1	1	0
Dinamarca	56	39	38
Ecuador	1	1	0
EEUU	270	207	95
Egipto	23	6	8
Eslovaquia	4	2	4
Eslovenia	4	4	2
España	135	105	80
Estonia	6	4	3
Filipinas	5	5	0
Finlandia	23	16	13
Francia	533	392	378
Georgia	5	4	3
Grecia	13	11	9
Hong Kong	34	27	21
Hungría	27	23	13
India	19	15	4
Indonesia	3	3	0
Irán	101	62	37
Irlanda	21	15	12
Islandia	9	7	7
Israel	36	23	18
Italia	251	96	155
Japón	121	79	46
Kazajistán	10	7	8
Kirguistán	4	1	4
Corea	59	39	17
Letonia	2	2	0
Líbano	8	5	8

Luxemburgo	16	10	15
Malasia	4	4	2
Marruecos	14	13	13
México	44	34	17
Nicaragua	1	1	0
Nigeria	1	1	1
Noruega	24	19	13
Nueva Zelanda	8	7	4
Países Bajos	45	33	35
Pakistán	5	1	5
Palestina	4	4	2
Perú	5	5	4
Polonia	51	35	21
Portugal	32	26	22
Puerto Rico	2	2	1
Reino Unido	175	139	111
República Checa	37	28	13
Rumania	24	14	12
Rusia	83	62	22
Senegal	5	3	4
Serbia Montenegro	5	5	0
Singapur	10	5	6
Sri Lanka	4	4	1
Sudáfrica	11	9	3
Suecia	53	39	31
Suiza	85	57	65
Tailandia	5	5	2
Taiwán	22	18	10
Túnez	5	5	4
Turquía	19	12	13
Ucrania	4	3	2
Uruguay	6	2	6
Uzbekistán	1	1	0
Venezuela	1	1	0
Vietnam	7	6	5
Yugoslavia	6	3	4

* Tabla de Elaboración Propia.

Anexo 2

Premios a películas españolas, latinoamericanas y coproducciones hispanoamericanas por festivales.

Desde el nacimiento de cada festival hasta el año 1996 y durante el periodo 1997-2007.

Festival Internacional de cine de Venecia _____	Pág. 3
Festival Internacional de cine de Cannes _____	Pág. 8
Festival Internacional de cine de Berlín _____	Pág. 12
Festival Internacional de cine de Locarno _____	Pág. 15
Festival Internacional de cine de Karlovy Vary _____	Pág. 18
Festival Internacional de cine de San Sebastián _____	Pág. 20
Festival Internacional de cine de Mar del Plata _____	Pág. 28
Festival Internacional de cine de Moscú _____	Pág. 31
Festival Internacional de cine de El Cairo _____	Pág. 34
Festival Internacional de las Películas del Mundo de Montreal _____	Pág. 35
Festival Internacional de cine de Tokio _____	Pág. 40
Festival Internacional de cine de Shanghai _____	Pág. 41

Festival Internacional de Cine de Venecia

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE VENECIA (1932-1996) ¹				
AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1934 ²	<i>Se ha fugado un preso</i>	Benito Perojo	España	Diploma Honorario
1938	<i>Allá en el rancho grande</i>	Fernando de Fuentes	México	Recomendación Especial a la Contribución Artística
1942	<i>La aldea maldita</i>	Florián rey	España	De la Bienal
1942	<i>Goyescas</i>	Benito Perojo	España	De la Bienal
1953	<i>La guerra de Dios</i>	Rafael Gil	Francia-España	De la OCIC ³
1956	<i>Calle Mayor</i>	Juan Antonio Bardem	Francia-España	Fipresci de la Crítica Internacional ⁴
1956	<i>Calabuch</i>	Luis García Berlanga	España-Italia	OCIC
1960	<i>El cochecito</i>	Marco Ferreri	España	Fipresci de la Crítica Internacional
1961	<i>Los inundados</i>	Fernando Birri	Argentina	León de Plata al Mejor Primer Trabajo
1963	<i>El verdugo</i>	Luis García Berlanga	España-Italia	Fipresci de la Crítica Internacional
1965	<i>Simón del desierto</i>	Luis Buñuel	México	Especial del Jurado
1984	<i>Los zancos</i>	Carlos Saura	España	Pasinetti al Mejor Actor ⁵
1985	<i>Tangos, el exilio de Gardel</i>	Fernando E. Solanas	Argentina-Francia	Especial del Jurado; UNICEF
1986	<i>La película del rey</i>	Carlos Sorín	Argentina	León de Plata al Mejor Primer Trabajo
1986	<i>Acta General de Chile</i>	Miguel Littin	Chile-Cuba	Fipresci de la Crítica

¹ La primera edición del festival, en 1932, no fue competitiva. En la segunda, celebrada en 1934, se instauraron los galardones oficiales otorgados por un jurado que en 1936 se convirtió en internacional. Por otra parte, el festival sufrió una primera interrupción entre 1942 y 1946 por culpa de la Segunda Guerra Mundial. En 1978 volvió a clausurarse como consecuencia de la profunda crisis en la que estaba sumido.

² Esta edición del festival no contó con un jurado oficial. Los premios se otorgaron por votación de la audiencia, expertos fílmicos de varios países y un comité del Instituto Internacional por la Educación Cinematográfica.

³ Organización Internacional Católica del Cine y del Audiovisual.

⁴ Premio otorgado por la Federación Internacional de Críticos de Cine.

⁵ A Fernando Fernán Gómez.

				Internacional (Mención de Honor)
1988	<i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i>	Pedro Almodovar	España	Osella de Oro Mejor Guión; Mejor Actriz ⁶
1988	<i>Un señor muy viejo con unas alas enormes</i>	<i>Fernando Birri</i>	<i>Cuba-España-Italia</i>	<i>Osella de Oro a la Mejor Música</i> ⁷
1988	<i>Iguana</i>	Monte Hellman	Italia-España-Suiza-EEUU	Crítica Fílmica "Bastone Bianco" (Mención Especial)
1990	<i>La luna en el espejo</i>	Silvio Caiozzi	Chile	Copa Volpi a la Mejor Actriz ⁸
1990	<i>Yo, la peor de todas</i>	María Luisa Bemberg	Argentina	De la OCIC Mención de Honor
1992	<i>Jamón, jamón</i>	Bigas Luna	España	León de Plata
1994	<i>La teta y la luna</i>	Bigas Luna	España-Francia	Osella de Oro al Mejor Guión ⁹
1996	<i>Profundo carmesí</i>	<i>Arturo Ripstein</i>	<i>México-España-Francia</i>	<i>Osella de Oro al Mejor Guión</i> ¹⁰

⁶ Al propio realizador por el guión y a la actriz Carmen Maura.

⁷ A José María Vitier, Gianni Nocenzi y Pablo Milanés.

⁸ A Gloria Münchmeyer.

⁹ A Bigas Luna y Cuca Canals.

¹⁰ A Paz Alicia Garcíadiego.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE VENECIA (1997-2007)				
AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1997	<i>Nettoyage à sec</i>	Anne Fontaine	Francia-España	Osella de Oro al Mejor Guión Original ¹¹
1997	<i>A ostra e o vento</i>	Walter Lima Jr.	Brasil	'CinemAvvenire' al Mejor Filme en Competición ¹²
1998	<i>La nube</i>	Fernando Solanas	Argentina	Osella de Oro a la Mejor Música Original ¹³ ; UNESCO Mención Especial; 'CinemAvvenire' al Mejor Filme en Competición
1999	<i>Mundo grúa</i>	Pablo Trapero	Argentina	De la Crítica
2000	<i>La virgen de los sicarios</i>	Barbet Schroeder	Francia-Colombia-España	Medalla de Oro del Presidente del Senado Italiano; San Marco (Mención Especial)
2000	<i>Palavra e utopia</i>	Manoel de Oliveira	Portugal-Francia-España-Italia-Brasil	De la crítica "Bastone Bianco"
2001	<i>Bamboleo</i>	Luis Prieto	España	Mención Especial al Mejor Cortometraje
2001	<i>The navigators</i>	Ken Loach	España-Reino Unido-Alemania	Niños y Cine
2001	<i>Figli/Hijos</i>	Marco Bechis	Italia-Argentina	'CinemAvvenire' al Cine para la Paz
2001	<i>11'09"01 - September 11</i>	Alejandro González Iñárritu (por México)	Reino Unido-Francia-Egipto-Japón-México-EEUU-Irán	Fipresci de la Crítica Internacional al Mejor Cortometraje; UNESCO
2001	<i>Y tu mamá también</i>	Alfonso Cuarón	México	Marcello Mastroianni ¹⁴ ; Mejor

¹¹ De Gilles Taurand y Anne Fontaine.

¹² Los premios "CinemAvvenire" se otorgan en cuatro modalidades; al Mejor Filme en Competición, al Mejor Primer Trabajo, a la mejor película basada en la relación ser humano-naturaleza (premio conocido como León Verde) y al Cine para la Paz.

¹³ A Gerardo Gandini.

¹⁴ A los actores Gael García Bernal y Diego Luna.

				Guión ¹⁵
2001	<i>Abril despedaçado</i>	Walter Salles	Brasil-Francia, Suiza	Pequeño León de Oro
2001	<i>Dias de Nietzsche em Turim</i>	Júlio Bressane	Brasil	De la crítica "Bastone Bianco"
2002	<i>Pasos de baile</i>	John Malkovich	España-EEUU	Nino Rota a la Mejor Banda Sonora ¹⁶
2002	<i>Frida</i>	Julie Taymor	México-EEUU- Canadá	De la Fundación Mimmo Rotella ¹⁷
2002	<i>La virgen de la lujuria</i>	<i>Arturo Ripstein</i>	<i>España-México-Portugal</i>	<i>Especial del Jurado</i>
2003	<i>La quimera de los héroes</i>	Daniel Rosenfeld	Argentina-Australia-Dinamarca-Francia-Países Bajos	San Marco Mención Especial; De la Ciudad de Roma al Mejor Director Debutante
2003	<i>Ana y los otros</i>	Celina Murga	Argentina	De la Crítica
2003	<i>El show de Trumouse</i>	Julio Robledo	España	Mejor Cortometraje Europeo
2004	<i>Un mundo menos peor</i>	Alejandro Agresti	Argentina	De la Ciudad de Roma a la Mejor Película
2004	<i>Mar adentro</i>	Alejandro Amenábar	España-Francia-Italia	León de Plata Gran del Jurado; Copa Volpi al Mejor Actor ¹⁸ ; Cine Joven
2005	<i>La bestia nel cuore</i>	Cristina Comencini	Italia-Reino Unido-Francia-España	Copa Volpi a la Mejor Actriz ¹⁹ ; Unicef; Cine Joven; Mejor Película Italiana; Wella ²⁰ ; De la Ciudad de Roma a la Mejor Película
2005	<i>La dignidad de los nadie</i>	Fernando E. Solanas	Argentina-Brasil-Suiza	Doc/It ²¹ ; De la Ciudad de Roma a la Mejor Película; De la Red de

¹⁵ De Alfonso y Carlos Cuarón.

¹⁶ A Alberto Iglesias.

¹⁷ Concedido a filmes de la selección oficial con un buen tratamiento de la relación entre el cine y las artes visuales.

¹⁸ A Javier Bardem.

¹⁹ A Giovanna Mezzogiorno.

²⁰ A Angela Finocchiaro.

²¹ Iniciativa de la Comisión Fílmica de Sicilia.

				Películas de Derechos Humanos ²²
2006	<i>Azuloscurocasinegro</i>	Daniel Sánchez Arévalo	España	Label Europa Cinemas ²³ ; UAAR ²⁴
2007	<i>La zona</i>	Rodrigo Pla	México	Luigi De Laurentiis ²⁵

²² La Human Rights Film Network promueve el apoyo de los derechos humanos a través de las películas en festivales. La red se estableció en Praga en abril del año 2004 (Web HRFN).

²³ Este galardón es una iniciativa de la Asociación Cines de Europa que impulsa el cine europeo, y particularmente su distribución. En el Festival de Venecia se otorga este premio desde el 2004.

²⁴ De la Unión de Ateos y Agnósticos Racionalistas.

²⁵ Premio que se comparte entre el realizador y el productor de la película seleccionada por un jurado internacional formado por personalidades del mundo del cine y la cultura. Ha de tratarse de uno de los largometrajes sido presentados en las distintas secciones del festival.

Festival Internacional de Cine de Cannes

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE CANNES (1946-1996) ²⁶				
AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1946	<i>María Candelaria</i>	Emilio Fernández	México	Palma de Oro
1949	<i>Pueblerina</i>	Emilio Fernández	México	Edición musical
1951	<i>Los olvidados</i>	Luís Buñuel	México	Mejor Director
1951	<i>La balandra Isabel llegó esta tarde</i>	Carlos Hugo Christensen	Argentina-Venezuela	Del Jurado
1953	<i>Duende y misterio del flamenco</i>	Edgar Neville	España	Tributo
1953	<i>La red</i>	Emilio Fernández	México	Tributo
1953	<i>Bienvenido Mr. Marshall</i>	Luís García Berlanga	España	Tributo
1953	<i>O canganceiro</i>	Lima Barreto	Brasil	Tributo
1955	<i>Marcelino pan y vino</i>	Ladislao Vajda	España	Mención Especial ²⁷
1959	<i>Nazarín</i>	Luís Buñuel	México	Del Jurado
1961	<i>Viridiana</i>	<i>Luís Buñuel</i>	<i>España-México</i>	<i>Palma de Oro</i>
1961	<i>La mano en la trampa</i>	<i>Leopoldo Torre Nilsson</i>	<i>España-Argentina</i>	<i>Fipresci de la Crítica Internacional</i>
1961	<i>Fuego en Castilla</i>	José Val del Omar	España	Cortometraje (técnica)
1962	<i>El ángel exterminador</i>	Luís Buñuel	México	Fipresci de la Crítica Internacional
1962	<i>O pagador de promessas</i>	Anselmo Duarte	Brasil	Palma de Oro
1965	<i>Tarabumara</i>	Luís Alcoriza	México	Fipresci de la Crítica Internacional
1966	<i>Campanadas a medianoche</i>	Orson Welles	España-Suiza	Vulcain del artista técnico por la CST ²⁸
1967	<i>Terra em transe</i>	Glauber Rocha	Brasil	Fipresci de la Crítica Internacional
1969	<i>O dragão da maldade contra o santo guerreiro</i>	Glauber Rocha	Brasil	Mejor Director

²⁶ El festival fue inaugurado por primera vez en 1939 aunque esta primera edición no pudo completarse. No reabrió sus puertas hasta el año 1946. Por otra parte el festival sufrió interrupciones en las ediciones de 1948 y 1950. Más tarde, en 1968, también se canceló.

²⁷ Al realizador del filme, Ladislao Vajda, y al actor Pablito Calvo.

²⁸ De la francesa Comisión Técnica Superior de la Imagen y el Sonido (Commission Supérieure Technique de l'Image et du Son) a técnicos que trabajan en las películas de la sección oficial. En este caso el premio fue para su realizador.

1974	<i>La prima Angélica</i>	Carlos Saura	España	Del Jurado
1976	<i>Pascual Duarte</i>	Ricardo Franco	España	Mejor Actor ²⁹
1976	<i>Cría cuervos</i>	Carlos Saura	España	Del Jurado
1977	<i>Elisa, vida mía</i>	Carlos Saura	España	Mejor Actor ³⁰
1979	<i>La festa dels bojos</i>	Luís Racionero Grau	España	Cortometraje (ficción)
1983	<i>Carmen</i>	Carlos Saura	España	Vulcain del artista técnico por la CST ³¹ ; Fipresci de la Crítica Internacional
1984	<i>Los santos inocentes</i>	Mario Camus	España	Premios al Mejor Actor ³²
1985	<i>La historia oficial</i>	Luís Puenzo	Argentina	Mejor Actriz ³³
1986	<i>Eu sei que vou te amar</i>	Arnaldo Jabor	Brasil	Mejor Actriz ³⁴
1988	<i>Sur</i>	Fernando Solanas	Argentina-Francia	Mejor Director
1992	<i>El sol del membrillo</i>	Victor Erice	España	Del Jurado; Fipresci de la Crítica Internacional
1992	<i>El viaje</i>	<i>Fernando Solanas</i>	<i>Argentina-Francia-España-México</i>	<i>Del Jurado</i>

²⁹ A José Luís Gómez.

³⁰ A Fernando Rey.

³¹ Por las aportaciones técnicas de la película en su conjunto.

³² A Alfredo Landa y Francisco Rabal.

³³ A Norma Alejandro.

³⁴ A Fernanda Torres.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE CANNES (1997-2007)				
AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1998	<i>Tango</i>	<i>Carlos Saura</i>	<i>España-Argentina</i>	<i>Vulcain del artista técnico por la CST³⁵</i>
1999	<i>Todo sobre mi madre</i>	Pedro Almodovar	España-Francia	Mejor Director
1999	<i>A carta</i>	Manoel de Oliveira	Portugal-Francia-España	Del Jurado
2002	<i>Um sol alaranjado</i>	Eduardo Valente	Brasil	1er Premio Cinéfondation
2002	<i>Japón</i>	<i>Carlos Reygadas</i>	<i>España-México</i>	<i>Cámara de Oro, Mención Especial</i>
2003	<i>Rebeca a esas alturas</i>	Luciana Jauffred Gorostiza	México	3er Premio Cinéfondation
2003	<i>Diarios de motocicleta</i>	Walter Salles	Argentina-Brasil, Chile-Perú-EEUU	Vulcain del artista técnico por la CST ³⁶
2004	<i>Whisky</i>	<i>Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll</i>	<i>Uruguay-España</i>	<i>Mirada Original; FIPRESCI de la Crítica Internacional</i>
2005	<i>Zona libre</i>	Amos Gitai	Francia-Israel-España-Bélgica	Mejor Actriz ³⁷
2006	<i>El viento que agita la cebada</i>	Ken Loach	Irlanda-Reino Unido-Alemania-España-Italia	Palma de Oro
2006	<i>Volver</i>	Pedro Almodovar	España	Mejor Guión ³⁸ ; Mejor Actriz ³⁹
2006	<i>Babel</i>	Alejandro Gonzalez Iñárritu	México-EEUU	Mejor Director; Vulcain del artista técnico por la CST ⁴⁰
2006	<i>Primera nieve</i>	Pablo Aguero	Francia-Argentina	Del Jurado al Mejor

³⁵ Por la fotografía de Vittorio Storaro.

³⁶ A la fotografía de Eric Gautier.

³⁷ A Hanna Laslo.

³⁸ Al también realizador Pedro Almodovar.

³⁹ A Penélope Cruz.

⁴⁰ Al montador Stephen Mirrione.

				Cortometraje
2006	<i>El violín</i>	Francisco Vargas Quevedo	México	Una Cierta Mirada al Mejor Actor ⁴¹
2006	<i>Ge & Zeta</i>	Gustavo Riet	Argentina	1er Premio Cinéfondation
2006	<i>Ver llover</i>	Elisa Miller	México	Mejor Cortometraje
2007	<i>XXY</i>	<i>Lucía Puenzo</i>	<i>Argentina-España</i>	<i>Gran Premio Semana de la Crítica</i>
2007	<i>Luz silenciosa</i>	Carlos Reygadas	México-Francia-Paises Bajos-Alemania	Del Jurado
2007	<i>Um ramo</i>	Marco Dutra y Juliana Rojas	Brasil	Kodak al Cortometraje
2007	<i>P.V.C.-1</i>	Spiros Stathoulopoulos	Colombia	De la Ciudad de Roma

⁴¹ A Don Angel Tavira.

Festival Internacional de Cine de Berlín.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE BERLÍN (1951-1996) ⁴²				
AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1955	<i>Marcelino pan y vino</i>	Ladislao Vajda	España	Oso de Plata
1956	<i>El camino de la vida</i>	Alfonso Corona Blake	México	Mención Honor al Director
1956	<i>Mi tío Jacinto</i>	Ladislao Vajda	España	Oso de Oro (Premio del Público)
1957	<i>Amanecer en puerta oscura</i>	José M ^a Forqué	España	Oso de Plata (Premio del Jurado)
1957	<i>Tizoc</i>	Ismael Rodríguez	México	Oso de Plata al Mejor Actor ⁴³
1960	<i>El lazarillo de Tormes</i>	Cesar Ardavin	España	Oso de Oro
1960	<i>Diario</i>	Juan Berend	Argentina	Oso de Plata (Cortometraje)
1964	<i>Os fuçis</i>	Ruy Guerra	Brasil	Oso de Plata (Premio del Jurado)
1966	<i>La caza</i>	Carlos Saura	España	Oso de Plata al Mejor Director
1968	<i>Peppermint Frappé</i>	Carlos Saura	España	Oso de Plata al Mejor Director
1969	<i>Brasilien anno 2000</i>	Walter Lima Jr.	Brasil	Oso de Plata
1973	<i>Toda nudez sera castigada</i>	Arnaldo Jabor	Brasil	Oso de Plata
1973	<i>Los siete locos</i>	Leopoldo Torre Nilsson	Argentina	Oso de Plata
1974	<i>La Patagonia rebelde</i>	Héctor Olivera	Argentina	Oso de Plata
1976	<i>Canoa</i>	Felipe Cazals	México	Oso de Plata (Premio del Jurado)
1977	<i>Camada negra</i>	Manuel Gutiérrez Aragón	España	Oso de Plata al Mejor Director
1977	<i>El anacoreta</i>	Juan Estelrich	España-Francia	Oso de Plata al Mejor Actor ⁴⁴
1977	<i>Los albañiles</i>	Jorge Fons	México	Oso de Plata

⁴² En las primeras ediciones del festival se limitó el número de producciones que podía presentar cada país a dos películas (excepto en el caso de EEUU e Inglaterra que podían llevar tres cada uno de ellos).

⁴³ A Pedro Infante.

⁴⁴ A Fernando Fernán Gómez.

1978	<i>Ascensor</i>	Tomás Muñoz	España	Oso de Oro
1978	<i>Las palabras de Max</i>	Emilio Martínez Lázaro	España	Oso de Oro
1978	<i>Las truchas</i>	José Luis García Sánchez	España	Oso de Oro
1978	<i>A queda</i>	Ruy Guerrra	Brasil	Oso de Plata (Premio del Jurado)
1978	<i>El brigadista</i>	Octavio Cortazar	Cuba	Oso de Plata (Destacada Contribución Artística)
1981	<i>¡Deprisa, deprisa!</i>	Carlos Saura	España	Oso de Oro
1983	<i>La colmena</i>	Mario Camús	España	Oso de Oro
1984	<i>No habrá mas penas ni olvido</i>	Héctor Olivera	Argentina	Oso de Plata (Premio del Jurado)
1986	<i>A hora da estrela</i>	Suzana Amaral	Brasil	Oso de Plata a la Mejor Actriz ⁴⁵
1987	<i>Vera</i>	Sergio Toledo	Brasil	Oso de Plata a la Mejor Actriz ⁴⁶
1987	<i>El año de las luces</i>	Fernando Trueba	España	Oso de Plata (Destacada Contribución a Artística)
1988	<i>La deuda interna</i>	Miguel Pereira	Argentina-Reino Unido	Oso de Plata (Destacada Contribución Artística)
1990	<i>Ilha das flores</i>	Jorge Furtado	Brasil	Oso de Plata (Cortometraje)
1991	<i>Amantes</i>	Vicente Aranda	España	Oso de Plata a la Mejor Actriz ⁴⁷
1992	<i>La frontera</i>	<i>Ricardo Larrain</i>	<i>Chile-España</i>	<i>Oso de Plata (Destacada Contribución especial)</i>
1992	<i>Beltenebros</i>	Pilar miró	España	Oso de Plata (Destacada Contribución Artística)
1994	<i>Fresa y chocolate</i>	<i>Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío</i>	<i>Cuba-México- España</i>	<i>Oso de Plata (Premio del Jurado)</i>
1995	<i>El callejón de los milagros</i>	Jorge Fons	México	Mención de Honor

⁴⁵ A Marcelia Cartaxo.

⁴⁶ A Ana Beatriz Nogueira.

⁴⁷ A Victoria Abril.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE BERLÍN (1997-2007)				
AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1997	<i>Secretos del corazón</i>	Montxo Armendáriz	España-Francia	Premio Angel Azul ⁴⁸
1998	<i>Central do Brasil</i>	Walter Salles	Brasil-Francia	Oso de Oro - Oso de Plata a la Mejor Actriz ⁴⁹
1998	<i>Cinema Alcazar</i>	Florence Jaugey	Nicaragua	Gran Premio del Jurado (Cortometraje)
2001	<i>You're the one (Una historia de entonces)</i>	José Luis Garci	España	Oso de Plata a la Mejor Fotografía ⁵⁰
2001	<i>La ciénaga</i>	Lucrecia Martel	Argentina-España	Alfred-Bauer ⁵¹
2004	<i>El abrazo partido</i>	Daniel Burman	Argentina-España	Gran Premio del Jurado; Oso de Plata al Mejor Actor ⁵²
2004	<i>Maria, llena eres de gracia</i>	Joshua Marston	Colombia-EEUU	Oso de Plata a la Mejor Actriz ⁵³ ; Alfred-Bauer
2006	<i>El custodio</i>	Rodrigo Moreno	Argentina-Uruguay-Alemania-Francia	Alfred-Bauer
2007	<i>El otro</i>	Ariel Rotter	Argentina-Francia-Alemania	Gran Premio del Jurado; Oso de Plata al Mejor Actor ⁵⁴

⁴⁸ Para el mejor filme europeo. A Montxo Armendáriz.

⁴⁹ A Fernanda Montenegro.

⁵⁰ A Raul Pérez Cubero.

⁵¹ El Premio Alfred-Bauer se concede en el festival de Berlín a trabajos innovadores.

⁵² A Daniel Hendler.

⁵³ A Catalina Sandino Moreno.

⁵⁴ A Julio Chávez.

Festival Internacional de Cine de Locarno

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE LOCARNO (1946-1996)				
AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1947	<i>María Candelaria</i>	Emilio Fernández	México	Mejor Cinematografía ⁵⁵
1962	<i>Los zámoros</i>	J. Martín	Venezuela	Mención Especial Cortometraje de Animación
1962	<i>En el balcón vacío</i>	Jomí García Ascot	México	Premio Fipresci de la Crítica Internacional
1965	<i>Viento distante</i>	Salomón Laiter, Manuel Michel y Sergio Véjar	México	Vela de Plata (selección mexicana)
1965	<i>En este pueblo no hay ladrones</i>	Alberto Isaac	México	Vela de Plata (selección mexicana)
1966	<i>Revolución</i>	Jorge Sanjinés	Bolivia	Mención Especial Cortometraje
1966	<i>Érase una vez</i>	Pedro Chaskel y Héctor Ríos	Chile	Mención Especial Cortometraje
1967	<i>Terra em transe</i>	Glauber Rocha	Brasil	Gran Premio
1968	<i>Viagem ao fim do Mundo</i>	Fernando Campos	Brasil	Leopardo de Plata a la Mejor Película del Tercer Mundo
1969	<i>Tres tristes tigres</i>	Rául Ruiz	Chile	Leopardo de Oro
1969	<i>Invasión</i>	Hugo Santiago	Argentina	Mención Especial
1971	<i>México, la revolución congelada</i>	Raymundo Gleyzer	Argentina-EEUU	Premio Especial, Película del Tercer Mundo
1977	<i>Muerte al amanecer</i>	Francisco J. Lombardi	Perú-Venezuela	Premio del Jurado Ecuménico (Mención Especial)
1981	<i>Pixote: a ei do mais fraco</i>	Hector Babenco	Brasil	Leopardo de Plata
1981	<i>A opção</i>	Ozualdo Ribeiro Candeias	Brasil	Leopardo de Bronce
1982	<i>La boda</i>	Thaelman Urgelles	Venezuela	Premio del Jurado Ecuménico (Mención Especial)
1983	<i>Sargento Getúlio</i>	Hermann Penna	Brasil	Premio Ernest

⁵⁵ A Gabriel Figueroa.

				Artaria
1984	<i>Nunca fomos tão felizes</i>	Murilo Salles	Brasil	Premio Ernest Artaria
1984	<i>Tiznao</i>	Salvador Bonet y Dominique Cassuto de Bonet	Venezuela	Premio del Jurado Ecuménico
1984	<i>Órfãos da terra</i>	Paulo Afonso Grisolli	Brasil	Ojo del Leopardo de Bronce

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE LOCARNO (1997-2007)				
AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1998	<i>L'arbre de les cireres</i>	Marc Recha	España	Fipresci de la Crítica Internacional
1999	<i>El milagro de P. Tinto</i>	Javier Fesser	España	Mención Especial
2000	<i>Cronicamente inviolable</i>	Sergio Bianchi	Brasil	Del Jurado Juvenil (El medio ambiente es calidad de vida)
2001	<i>Bicho de sete cabeças</i>	Laís Bodanzky	Brasil	Del Jurado Juvenil
2002	<i>Tan de repente</i>	Diego Lerman	Argentina- Países Bajos	Leopardo de Plata; Mención Especial; Don Quijote; Del Jurado Juvenil (3º)
2003	<i>Dependencia sexual</i>	Rodrigo Bellott	Bolivia-EEUU	Fipresci de la Crítica Internacional
2003	<i>Cantata de las cosas solas</i>	Willi Behnisch	Argentina	Leopardo de Oro (video)
2005	<i>20 centímetros</i>	Ramón Salazar	España-Francia	Del Jurado Juvenil (2º)
2006	<i>Agua</i>	Verónica Chen	Argentina- Francia	Del Jurado Ecuménico; Del Jurado Juvenil (El medio ambiente es calidad de vida)
2006	<i>Las vidas posibles</i>	Sandra Gugliotta	Argentina- Alemania	Premio CICAIE, Mención Especial
2007	<i>Lo mejor de mí</i>	Roser Aguilar	España	Leopardo de Plata a la Mejor Actriz ⁵⁶
2007	<i>Ladrones</i>	Jaime Marques	España	CICAIE ⁵⁷

⁵⁶ Para Marian Álvarez.

⁵⁷ Premio de cine-arte otorgado por un jurado formado por programadores, managers y críticos filmicos. En apoyo a las películas que obtenían este galardón se creó Cinediversity con objeto de facilitar el contacto de estos trabajos con distribuidores, exhibidores y audiencias en Francia, Alemania e Italia.

Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE KARLOVY VARY (1948 -1996) ⁵⁸				
AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1954	<i>O canto do mar</i>	Alberto Cavalcanti	Brasil	Mejor Director
1966	<i>La muerte de un burócrata</i>	Tomás Gutiérrez Alea	Cuba	Especial del Jurado
1970	<i>Memorias del subdesarrollo</i>	Tomás Gutiérrez Alea	Cuba	Fipresci de la Crítica Internacional; Don Quijote
1974	<i>Quebracho</i>	Ricardo Wullicher	Argentina	Especial del Jurado
1974	<i>¿... Y el prójimo?</i>	Ángel del Pozo	España	Mejor Actor ⁵⁹
1976	<i>La cantata de Chile</i>	Humberto Solás	Cuba	Globo de Cristal
1978	<i>Los días del pasado</i>	Mario Camus	España	Mejor Actriz ⁶⁰
1980	<i>Maluala</i>	Sergio Giral	Cuba	CIDALC ⁶¹
1982	<i>Bodas de sangre</i>	Carlos Saura	España-Francia	Especial del Jurado
1984	<i>El mil usos</i>	Roberto G. Rivera	México	Especial del Jurado
1984	<i>Las bicicletas son para el verano</i>	Jaime Chávarri	España	Mejor Actor ⁶²
1984	<i>Camila</i>	<i>María Luisa Bemberg</i>	<i>Argentina-España</i>	<i>Mejor Actriz</i> ⁶³
1992	<i>Krapatchouk. Al este del desdén</i>	Enrique Gabriel	España-Francia-Bélgica	Globo de Cristal ⁶⁴ ; Mejor Actor ⁶⁵ ; Fipresci de la Crítica Internacional
1994	<i>Mi hermano del alma</i>	Mariano Barroso	España	Globo de Cristal
1996	<i>La flor de mi secreto</i>	Pedro Almodóvar	España-Francia	Mejor Actriz ⁶⁶

⁵⁸ En 1948 es cuando el festival se instala definitivamente en Karlovy Vary y comienza su historia como evento competitivo. Se celebró anualmente (con la excepción de los años 1953 y 1955) hasta 1958. Desde entonces se alternó con el de Moscú hasta que, en 1994, regresó a la periodicidad anual. En 1951 es cuando se establece una sección competitiva con el Globo de Cristal, premio principal del festival.

⁵⁹ A Antonio Ferrandis.

⁶⁰ A Pepa Flores.

⁶¹ La *Confédération Internationale pour la Diffusion des Arts et des Lettres par le Cinéma* es una institución constituida en 1930 para desarrollar y estudiar las relaciones entre el cine y las demás artes, en particular la literatura y la música.

⁶² A Agustín González.

⁶³ A Susú Pecoraro.

⁶⁴ Se trata del premio principal del festival de Karlovy Vary destinado a reconocer una contribución artística destacada al mundo del cine.

⁶⁵ A Guy Pion.

⁶⁶ A Marisa Paredes.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE KARLOVY VARY (1997-2007)				
AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1997	<i>La buena vida</i>	David Trueba	España-Francia	Especial del Jurado
2000	<i>Eu, tu, eles</i>	Andrucha Waddington	Brasil	Globo de Cristal; Mejor Actriz ⁶⁷
2001	<i>Nadie te oye: perfume de violetas</i>	Marisa Sistach	México-Países Bajos	Mención Especial
2001	<i>Chico</i>	Ibolya Fekete	Chile-Croacia-Alemania-Hungría	Mejor Director; Del Jurado Ecuménico
2002	<i>Cuentos de hadas para dormir cocodrilos</i>	Ignacio Ortiz	México	Don Quijote
2002	<i>Smoking Room</i>	Roger Gual y Julio D. Wallovits	España	Mención Especial
2002	<i>L'auberge espagnole</i>	Cédric Klapisch	Francia-España	De la Audiencia
2004	<i>León y Olvido</i>	Xavier Bermúdez	España	Mejor Director; Mejor Actriz ⁶⁸
2005	<i>Estamira</i>	Marcos Prado	Brasil	Mejor Documental (de más de 30')
2005	<i>Los muertos</i>	Lisandro Alonso	Argentina-Francia-Países Bajos-Suiza	Cámara Independiente
2006	<i>En el hoyo</i>	Juan Carlos Rulfo	México	Mejor Documental (de más de 30')
2006	<i>Play</i>	Alicia Scherson	Argentina-Chile	Cámara Independiente
2006	<i>El destino</i>	<i>Miguel Pereira</i>	<i>España-Argentina</i>	<i>Del Jurado Ecuménico</i>

⁶⁷ A Regina Casé.

⁶⁸ A Marta Larralde.

Festival Internacional de Cine de San Sebastián

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE SAN SEBASTIÁN (1953-1996) ⁶⁹				
AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1953 ⁷⁰	<i>La guerra de Dios</i>	Rafael Gil	Francia-España	Mejor película; Mejor Director
1953	<i>Hay un camino a la derecha</i>	Francisco Rovira Beleta	España	Mejor Actor; Mejor Actriz ⁷¹
1953	<i>Carne de horca</i>	Ladislao Vajda	España-Italia	Mejor Cinematografía; Mejor Diseño de Producción ⁷²
1954 ⁷³	<i>Sierra maldita</i>	Antonio del Amo	España	Mejor Película
1954	<i>La patrulla</i>	Pedro Lazaga	España	Mejor Director; Mejor Actriz ⁷⁴
1954	<i>Viento del norte</i>	Pedro Lazaga	España	Mejor Actor ⁷⁵
1955	<i>La pícara molinera</i>	León Klimovsky	España-Francia	Mención Especial (color)
1956 ⁷⁶	<i>Todos somos necesarios</i>	José Antonio Nieves Conde	España-Italia	Mejor Película; Mejor Actor ⁷⁷ ; Mejor director; Mejor Guión ⁷⁸ (a filmes españoles)
1956	<i>Pasión en el mar</i>	Arturo Ruiz Castillo	España-Francia	Mejor Cinematografía (a filmes españoles)
1956	<i>Viaje romántico a Granada</i>	Eugenio Martín	España	Mejor Cortometraje (a filmes españoles)
1957	<i>Costas del sur</i>	Ernesto Halffter y José María Hernández Sanjuán	España	Concha de Oro al Mejor Cortometraje

⁶⁹ En el año 1956 el festival no fue reconocido por la FIAPF y en 1963 perdió la categoría 'A' pero por lo demás el resto de ediciones se celebraron sin complicaciones importantes.

⁷⁰ Ese año el festival se dedicó al cine español.

⁷¹ A Francisco Rabal y Julia Martínez.

⁷² A Otello Martelli y Antonio Simont respectivamente.

⁷³ En esa edición sólo participaron filmes españoles y el festival no fue competitivo.

⁷⁴ A Marisa de Leza.

⁷⁵ A Enrique Diosdado.

⁷⁶ La edición de ese año no fue competitiva por lo que no se entregaron premios oficiales.

⁷⁷ A Alberto Closas.

⁷⁸ A Faustino González Aller y José Antonio Nieves Conde.

1957	<i>Mundo ajeno</i>	Francisco del Villar	México	Concha de Plata al Mejor Cortometraje
1958	<i>Cuenca</i>	Carlos Saura	España	Mención Especial al Mejor Cortometraje
1958	<i>Demasiado jóvenes</i>	Leopoldo Torres Ríos	Argentina	Mejor Película en Lengua Española; Mención Especial
1959	<i>Salto a la gloria</i>	León Klimovsky	España	Premio Zulueta al Mejor Actor ⁷⁹
1959	<i>Viva la tierra</i>	Adolfo Garnica	México	Mejor Cortometraje en Lengua Española
1960	<i>Simitrio</i>	Emilio Gómez Muriel	México	Mejor Película en Lengua Española
1960	<i>Estampas guipuzcoanas número 2: Pío Baroja</i>	Jesus Franco	España	Mejor Cortometraje en Lengua Española
1961	<i>Pasajes tres (lo viejo, lo nuevo y más)</i>	Javier Aguirre	España	Concha de Oro al Mejor Cortometraje
1961	<i>La sed</i>	Lucas Demare	Argentina	Mejor Película en Lengua Española
1961	<i>Río arriba</i>	Adolfo Garnica	México	Mejor Cortometraje en Lengua Española
1962	<i>Lección de arte</i>	Antonio Mercero	España	Concha de Oro al Mejor Cortometraje; Mejor Cortometraje en Lengua Española
1962	<i>Pueblito</i>	Emilio Fernández	México	Mejor Película en Lengua Española
1963	<i>Del rosa al amarillo</i>	Manuel Summers	España	Concha de Plata; Mejor Película en Lengua Española
1963	<i>Rapsodia en Bogotá</i>	José María Arzuaga	Colombia	Mejor Película en Lengua Española (cortometraje)
1963	<i>Tiempo abierto</i>	Javier Aguirre	España	Mejor Película en Lengua Española (cortometraje)
1964	<i>La tía Tula</i>	Miguel Picazo	España	San Sebastián al Mejor Director; Mejor Película en Lengua Española
1964	<i>Ramón Gómez de la Serna</i>	Osias Wilenski	Argentina	Mejor Película en

⁷⁹ A Adolfo Marsillach. Este premio a la interpretación masculina pasó a denominarse Premio San Sebastián a la Mejor Interpretación Masculina a partir de 1960. Desde la edición de 1990 cambio el nombre a Concha de Plata al Mejor Actor.

				Lengua Española (cortometraje)
1964	<i>El octavo infierno</i>	René Múgica	Argentina	Mención de Honor de la OCIC
1965	<i>Nadie oyó gritar a Cecilio Fuentes</i>	Fernando Siro	Argentina	Concha de Plata
1966	<i>Nueve cartas a Berta</i>	Basilio Martín Patino	España	Concha de Plata al Mejor Primer Trabajo
1966	<i>Del brazo y por la calle</i>	Enrique Carreras	Argentina-España	San Sebastián a la Mejor Actriz ⁸⁰
1967	<i>Una historia de amor</i>	Jorge Grau	España	San Sebastián a la Mejor Actriz ⁸¹
1969	<i>Los desafíos</i>	Claudio Guerín, José Luis Egea y Víctor Erice	España	Concha de Plata
1971	<i>El sueño del pongo</i>	Santiago Álvarez	Cuba	Concha de Oro al Mejor Cortometraje
1971	<i>Crónica de una señora</i>	Raúl de la Torre	Argentina	San Sebastián a la Mejor Actriz ⁸²
1972	<i>La duda</i>	Rafael Gil	España	San Sebastián al Mejor Actor ⁸³
1973	<i>El espíritu de la colmena</i>	Víctor Erice	España	Concha de Oro
1974	<i>Simparelé</i>	Humberto Solás	Cuba	Concha de Oro al Mejor cortometraje
1974	<i>Boquitas pintadas</i>	Leopoldo Torre Nilsson	Argentina	Concha de Plata; Especial del Jurado
1974	<i>Presagio</i>	Luis Alcoriza	México	Mención Especial
1974	<i>Tormento</i>	Pedro Olea	España	Mejor Película en Lengua Española
1975	<i>Furtivos</i>	José Luis Borau	España	Concha de Oro, Mejor Película en Lengua Española
1976	<i>Libertad provisional</i>	Roberto Bodegas	España	Mejor Película en Lengua Española
1977	<i>Expediente</i>	Manuel Coronado y Carlos Rodríguez Sanz	España	Concha de Oro al Mejor Cortometraje
1977	<i>A un dios desconocido</i>	Jaime Chávarri	España	San Sebastián al Mejor Actor ⁸⁴ ; Mejor

⁸⁰ A Evangelina Salazar.

⁸¹ A Serena Vergano.

⁸² A Graciela Borges.

⁸³ A Fernando Rey.

⁸⁴ A Héctor Alterio.

				Película en Lengua Española; De la OCIC
1978	<i>La edad del silencio</i>	Gabriel Blanco	España	Concha de Oro al Mejor Cortometraje
1978	<i>Sonámbulos</i>	Manuel Gutiérrez Aragón	España	Concha de Plata al Mejor Director
1978	<i>El lugar sin límites</i>	Arturo Ripstein	México	Especial del Jurado
1978	<i>Un hombre llamado Flor de Otoño</i>	Pedro Olea	España	San Sebastián al Mejor Actor ⁸⁵
1978	<i>El asesino de Pedralbes</i>	Gonzalo Herralde	España	Mejor Película en Lengua Española
1979	<i>Mamá cumple cien años</i>	Carlos Saura	España-Francia	Especial del Jurado
1979	<i>De försvunna</i>	Sergio M. Castilla	Suecia-Cuba	San Sebastián al Mejor Actor ⁸⁶
1979	<i>Gamín</i>	Ciro Durán	Colombia-Francia	Mejor Nuevo Director
1979	<i>El proceso de Burgos</i>	Imanol Uribe	España	Mejor Película en Lengua Española
1981 ⁸⁷	<i>Pixote: a lei do mais fraco</i>	Hector Babenco	Brasil	De la OCIC
1982	<i>Demonios en el jardín</i>	Manuel Gutiérrez Aragón	España	Fipresci de la Crítica Internacional
1983	<i>El arreglo</i>	José A. Zorrilla	Argentina-España	Mejor Nuevo Director; De la Crítica al Mejor Actor ⁸⁸
1984 ⁸⁹	<i>Tú solo</i>	Teodoro Escamilla	España	Mejor Nuevo Director
1985	<i>La corte de Faraón</i>	José Luis García Sánchez	España	Concha de Oro; Mención Especial (al reparto)
1985	<i>Los motivos de Luz</i>	Felipe Cazals	México	Concha de Plata
1985	<i>Extramuros</i>	Miguel Picazo	España	San Sebastián a la Mejor Actriz ⁹⁰
1985	<i>La ciudad y los perros</i>	Francisco J. Lombardi	Perú	San Sebastián al Mejor Director
1985	<i>La calabaza mágica</i>	Juan Bautista Berasategi	España	Mejor Nuevo

⁸⁵ A José Sacristán.

⁸⁶ A Nelson Villagra.

⁸⁷ En esa edición, así como en las dos siguientes, no hubo competición oficial por lo que no se entregaron los principales premios del festival.

⁸⁸ A Eusebio Poncela.

⁸⁹ Ese año no hubo competición oficial y quedaron desiertos los premios más importantes del evento.

⁹⁰ A Mercedes Sampietro.

				Director
1986	<i>La mitad del cielo</i>	Manuel Gutiérrez Aragón	España	Concha de Oro; Mejor Actriz ⁹¹
1986	<i>A espera</i>	Maurício Farias y Luiz Fernando Carvalho	Brasil	Concha de Oro al Mejor Cortometraje
1986	<i>27 horas</i>	Montxo Armendáriz	Francia-España	Concha de Plata
1986	<i>El imperio de la fortuna</i>	Arturo Ripstein	México	San Sebastián al Mejor Actor ⁹²
1986	<i>Hombre mirando al sudeste</i>	Eliseo Subiela	Argentina	Mejor Nuevo Director; De la OCIC
1987	<i>El Lute: camina o revienta</i>	Vicente Aranda	España	San Sebastián al Mejor Actor ⁹³
1987	<i>El amor es una mujer gorda</i>	Alejandro Agresti	Argentina-Países Bajos	Mejor Nuevo Director
1987	<i>El bosque animado</i>	José Luis Cuerda	España	De la OCIC
1988	<i>Remando al viento</i>	Gonzalo Suárez	España	Concha de Plata al Mejor Director
1988	<i>La boca del lobo</i>	Francisco J. Lombardi	Perú-España	San Sebastián
1988	<i>Diario de invierno</i>	Francisco Regueiro	España	San Sebastián al Mejor Actor ⁹⁴
1988	<i>La amiga</i>	Jeanine Meerapfel	Alemania-Argentina	San Sebastián a la Mejor Actriz ⁹⁵
1989	<i>La nación clandestina</i>	Jorge Sanjinés	Bolivia	Concha de Oro
1989	<i>El mar y el tiempo</i>	Fernando Fernán Gómez	España	Especial del Jurado
1989	<i>El mejor de los tiempos</i>	Felipe Vega	España	Mejor Nuevo Director
1990	<i>Las cartas de Alou</i>	Montxo Armendáriz	España	Concha de Oro; Concha de Plata al Mejor Actor ⁹⁶ ; De la OCIC
1990	<i>Rojo amanecer</i>	Jorge Fons	México	Especial del Jurado
1990	<i>Después de la tormenta</i>	Tristán Bauer	Argentina-España	Mejor Nuevo Director
1991	<i>Alas de mariposa</i>	Juanma Bajo Ulloa	España	Concha de Oro
1992	<i>Un lugar en el mundo</i>	Adolfo Aristarain	Argentina-	Concha de Oro; De

⁹¹ A Ángela Molina.

⁹² A Ernesto Gómez Cruz.

⁹³ A Imanol Arias.

⁹⁴ A Fernando Rey, también por su trabajo en *El aire de un crimen* (Antonio Isasi Isasmendi, 1988).

⁹⁵ A Cipe Lincovsky y Liv Ullmann.

⁹⁶ A Mulie Jarju.

			<i>España- Uruguay</i>	<i>la OCIC</i>
1992	<i>El patrullero</i>	Alex Cox	EEUU- México	Concha de Plata al Mejor Actor ⁹⁷
1993	<i>Principio y fin</i>	Arturo Ripstein	México	Concha de Oro
1993	<i>Madregilda</i>	Francisco Regueiro	España- Alemania- Francia	Concha de Plata al Mejor Actor ⁹⁸ ; Fipresci de la Crítica Internacional
1993	<i>Huevos de oro</i>	Bigas Luna	España-Italia- Francia	Especial del Jurado
1994	<i>Días contados</i>	Imanol Uribe	España	Concha de Oro; Concha de Plata al Mejor Actor ⁹⁹
1994	<i>La hija del Puma</i>	Ulf Hultberg y Åsa Faringer	Dinamarca- México-Suecia	De la Juventud; Especial del Jurado
1995	<i>Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto</i>	Agustín Díaz Yanes	España	Concha de Plata a la Mejor Actriz ¹⁰⁰ ; Especial del Jurado
1996	<i>Bwana</i>	Imanol Uribe	España	Concha de Oro; Del Jurado a la Mejor Cinematografía ¹⁰¹
1996	<i>Sol de otoño</i>	Eduardo Mignogna	Argentina	Concha de Plata a la Mejor Actriz ¹⁰² ; De la OCIC
1996	<i>Bajo la piel</i>	<i>Francisco J. Lombardi</i>	<i>España-Perú- Alemania</i>	<i>Concha de Plata al Mejor Director</i>
1996	<i>Taxi</i>	Carlos Saura	España	Mención Especial ¹⁰³

⁹⁷ A Roberto Sosa.

⁹⁸ A Juan Echanove.

⁹⁹ A Javier Bardem, también por *El detective y la muerte* (Gonzalo Suárez, 1994).

¹⁰⁰ A Victoria Abril.

¹⁰¹ A Javier Aguirresarobe.

¹⁰² A Norma Aleandro.

¹⁰³ A Ingrid Rubio.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE SAN SEBASTIÁN (1997-2007)				
AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1997	<i>Martín (Hache)</i>	<i>Adolfo Aristarain</i>	<i>España-Argentina</i>	<i>Concha de plata al Mejor Actor</i> ¹⁰⁴
1998	<i>El viento se llevo lo que</i>	<i>Alejandro Agresti</i>	<i>Argentina-Países Bajos-España-Francia</i>	<i>Concha de Oro</i>
1998	<i>Un embrujo</i>	Carlos Carrera	México	Mejor Fotografía ¹⁰⁵
1998	<i>Barrio</i>	Fernando León de Aranoa	España	Concha de Plata al Mejor Director
1999	<i>Cuando vuelvas a mi lado</i>	Gracia Querejeta	España	Del Jurado a la Mejor Fotografía ¹⁰⁶ ; Mención Especial del Jurado
1999	<i>Jaime</i>	Antonio Pedro Vasconcelos	Luxemburgo-Portugal-Brasil	Especial del Jurado
2000	<i>La perdición de los hombres</i>	<i>Arturo Ripstein</i>	<i>México-España</i>	<i>Concha de Oro; Del jurado al Mejor Guión</i> ¹⁰⁷ ; <i>Fipresci de la Crítica Internacional</i>
2000	<i>Tinta roja</i>	<i>Francisco Lombardi</i>	<i>España-Perú</i>	<i>Concha de plata al Mejor Actor</i> ¹⁰⁸
2000	<i>La comunidad</i>	Álex de la Iglesia	España	Concha de Plata a la Mejor Actriz ¹⁰⁹
2001	<i>Taxi para tres</i>	Orlando Lübbert	Chile	Concha de Oro a la Mejor Película
2001	<i>Juana la loca</i>	Vicente Aranda	España	Concha de Plata a la Mejor Actriz ¹¹⁰
2001	<i>En construcción</i>	José Luis Guerín	España	Especial del Jurado; Fipresci de la Crítica Internacional
2002	<i>Los lunes al sol</i>	Fernando León de	España-Francia-	Concha de Oro a la

¹⁰⁴ A Federico Luppi.

¹⁰⁵ A Rodrigo Prieto.

¹⁰⁶ A Alfredo Mayo.

¹⁰⁷ A Paz Alicia Garcíadiego.

¹⁰⁸ A Gianfranco Brero.

¹⁰⁹ A Carmen Maura.

¹¹⁰ A Pilar López de Ayala.

		Aranoa	Italia	Mejor Película
2002	<i>Lugares comunes</i>	<i>Adolfo Aristarain</i>	<i>España-Argentina</i>	<i>Del Jurado al Mejor Guión</i> ¹¹¹ ; <i>Concha de Plata a la Mejor Actriz</i> ¹¹²
2002	<i>Historias mínimas</i>	<i>Carlos Sorín</i>	<i>Argentina-España</i>	<i>Especial del Jurado</i>
2003	<i>Te doy mis ojos</i>	Iciar Bollain	España	Concha de Plata a la Mejor Actriz ¹¹³ ; Concha de Plata al Mejor Actor ¹¹⁴
2005	<i>7 vírgenes</i>	Alberto Rodríguez	España	Concha de Plata al Mejor Actor ¹¹⁵
2005	<i>Iluminados por el fuego</i>	Tristán Bauer	Argentina	Especial del Jurado
2006	<i>El camino de San Diego</i>	Carlos Sorin	Argentina	Especial del Jurado
2006	<i>Vete de mí</i>	Víctor García León	España	Concha de Plata al Mejor Actor ¹¹⁶
2007	<i>Siete mesas de billar francés</i>	Gracia Querejeta	España	Del Jurado al Mejor Guión ¹¹⁷ ; Concha de plata a la Mejor Actriz ¹¹⁸

¹¹¹ A Adolfo Aristarain y Katy Saavedra.

¹¹² A Mercedes Sampietro.

¹¹³ A Laia Marull.

¹¹⁴ A Luis Tosar.

¹¹⁵ A Juan José Ballesta.

¹¹⁶ A Juan Diego.

¹¹⁷ A Gracia Querejeta y David Planell.

¹¹⁸ A Blanca Portillo.

Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA (1954-1996) ¹¹⁹				
AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1959	<i>El jefe</i>	Fernando Ayala	Argentina	Mejor Película en Castellano
1959	<i>Buenos Aires</i>	David José Kohon	Argentina	De la Crítica (corto)
1960	<i>Verano violento</i>	Alfonso Corona Blake	México	Fipresci de la Crítica Internacional
1961	<i>Shunko</i>	Lautaro Murúa	Argentina	Mejor Película en Castellano
1962	<i>Cerca de las estrellas</i>	César Fernández Ardavín	España	Mejor Película en Castellano
1962	<i>Noche de verano</i>	Jorge Grau	España-Italia	Mención Especial
1964	<i>El demonio en la sangre</i>	René Múgica	Argentina	Mejor Película en Castellano
1964	<i>Los Tarantos</i>	Francisco Rovira Beleta	España	Mención Especial
1964	<i>Young Sánchez</i>	Mario Camus	España	Mención Especial
1965	<i>Diálogos de la paz</i>	Jorge Feliu y José María Font	España	Mejor Actriz ¹²⁰
1965	<i>Crónica de un niño solo</i>	Leonardo Favio	Argentina	Fipresci de la Crítica Internacional
1966	<i>El bote, el río y la gente</i>	Enrique Cahen Salaberry	Argentina	Mejor Película en Castellano
1970	<i>Macunaíma</i>	Joaquim Pedro de Andrade	Brasil	Mejor Película
1970	<i>Juan Lamaglia y señora</i>	Raúl de la Torre	Argentina	Premio Especial del Jurado
1996	<i>El perro del hortelano</i>	Pilar Miró	España-Portugal	Mejor Película
1996	<i>Buenos Aires viceversa</i>	Alejandro Agresti	Argentina-Países Bajos	Mejor Película Iberomerica
1996	<i>Tranvía a la Malvarrosa</i>	José Luis García Sánchez	España	Mención Especial por el Diseño de Producción

¹¹⁹ En 1954 este evento no fue competitivo. En 1964 se celebró en Buenos Aires con el nombre de Festival Internacional de la República Argentina. Por otra parte en las ediciones de 1969 y 1977 el festival se alternó con el de Río de Janeiro.

¹²⁰ A Nuria Torray.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA (1997-2007)				
AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1997	<i>La buena estrella</i>	Ricardo Franco	España-Francia-Italia	Mejor Director; Mejor Actor ¹²¹
1997	<i>La lección de tango</i>	Sally Potter	Argentina-Reino Unido	Mejor Película
1997	<i>Plaza de almas</i>	Fernando díaz	Argentina	Mejor Largometraje de Iberoamérica
1998	<i>Amor & Cía</i>	Helvécio Ratton	Brasil	Mejor Largometraje de Iberoamérica
1998	<i>La cara del ángel</i>	Pablo Torre	Argentina	Mejor Guión Cinematográfico ¹²²
1998	<i>Mala época</i>	Nicolás Saad, Mariano De Rosa, Salvador Roselli y Rodrigo Moreno	Argentina	Mención Especial
1998	<i>Inquietude</i>	Manoel de Oliveira	Portugal-Francia-España-Suiza	Especial del Jurado
1998	<i>La primera noche de mi vida</i>	Miguel Albadalejo	España	Mención Especial
1999	<i>Ángel, la diva y yo</i>	Pablo Nisenon	Argentina	Mejor Largometraje de Iberoamérica; Mejor Guión Cinematográfico ¹²³
1999	<i>El mar de Lucas</i>	Víctor Laplace	Argentina	Mención Especial a la Ópera Prima
2001	<i>Anita no perd el tren</i>	Ventura Pons	España	Mejor Largometraje de Iberoamérica; Mención Especial ¹²⁴
2001	<i>Rosarigasinos</i>	Rodrigo Grande	Argentina	Mejor Actor ¹²⁵
2002	<i>Volverás</i>	<i>Antonio Chavarrias</i>	<i>España-Mexico</i>	<i>Mejor Director; Mención Especial</i> ¹²⁶
2002	<i>Bolívar soy yo</i>	Jorge Alí Triana	Colombia-México	Mejor Película; Mejor Largometraje de Iberoamérica
2002	<i>Caja negra</i>	Luis Ortega	Argentina	Premio Especial del

¹²¹ Ex aequo para Antonio Resines y Jordi Mollà.

¹²² Otorgado a Pablo Torre.

¹²³ A Pablo Feinmann.

¹²⁴ A Rosa María Sardà.

¹²⁵ Ex aequo a Federico Luppi y Ulises Dumont.

¹²⁶ A Tristán Ulloa.

				Jurado
2003	<i>El fondo del mar</i>	Damián Sziffrón	Argentina	Mejor Largometraje de Iberoamérica
2003	<i>Separações</i>	Domingos de Oliveira	Brasil	Mejor Película; Mejor Actor ¹²⁷
2003	<i>El sueño de Valentín</i>	<i>Alejandro Agresti</i>	<i>Países Bajos-Argentina-Francia-Italia-España</i>	<i>Especial del Jurado</i>
2004	<i>El lápiz del carpintero</i>	Antón Reixa	España-Portugal-Reino Unido	Mejor Actor ¹²⁸
2004	<i>Buena vida delivery</i>	Leonardo Di Cesare	Argentina-Francia-Holanda	Mejor Película; Mejor Guión Cinematográfico ¹²⁹
2004	<i>El otro lado de la calle</i>	Marcos Bernstein	Brasil-Francia	Mejor Largometraje de Iberoamérica
2005	<i>Quase dois irmãos</i>	Lúcia Murat	Brasil-Chile-Francia	Mejor Largometraje de Iberoamérica
2006	<i>Ficcio</i>	Cesc Gay	España	Astor ¹³⁰ de Oro al mejor largometraje
2006	<i>Cinema, aspirinas e urubus</i>	Marcelo Gomes	Brasil	Astor de Plata al Mejor Largometraje de Iberoamérica
2006	<i>Derecho de familia</i>	Daniel Burman	Argentina	Astor de Plata al Mejor Largometraje de Iberoamérica
2007	<i>M</i>	Nicolás Prividera	Argentina	Mejor Película (competencia latinoamericana) ¹³¹
2007	<i>O céu de Suely</i>	Karim Aïnouz	Brasil-Francia-Alemania-Portugal	Mención Especial (competencia latinoamericana)
2007	<i>Tierra roja</i>	Ramiro Gómez	Paraguay	Mención Especial (género documental)
2007	<i>La peli</i>	Gustavo Postiglione	Argentina	Astor de Plata al Mejor Actor ¹³²
2007	<i>O maior amor do mundo</i>	Carlos Diegues	Brasil	Mención Especial

¹²⁷ Otorgado a Domingos de Oliveira.

¹²⁸ A Luis Tosar.

¹²⁹ A Leonardo Di Cesare y Hans Garrino.

¹³⁰ Los premios Astor, galardones oficiales del festival, toman su nombre del artista Astor Piazzolla, una figura estrechamente vinculada a la ciudad de Mar del Plata.

¹³¹ Sección paralela a la oficial.

¹³² A Carlos Resta.

Festival Internacional de Cine de Moscú

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MOSCÚ (1959-1996) ¹³³				
AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1961	<i>Historias de la revolución</i>	Tomás Gutiérrez Alea	Cuba	Unión de escritores de la URSS ¹³⁴
1967	<i>En la selva no hay estrellas</i>	Armando Robles Godoy	Perú-Argentina	San Jorge de Oro
1969	<i>Lucía</i>	Humberto Solás	Cuba	San Jorge de Oro
1969	<i>Breve cielo</i>	David José Kohon	Argentina	Mejor Actriz ¹³⁵
1971	<i>Em família</i>	Paulo Porto	Brasil	San Jorge de Plata
1971	<i>Los días del agua</i>	Los días del agua	Cuba	Premio Especial; Fipresci de la Crítica Internacional
1973	<i>Aquellos años</i>	Felipe Cazals y Mario Llorca	México	Premio Especial
1973	<i>El hombre de Maisinicú</i>	Manuel Pérez	Cuba	Al Mejor Actor ¹³⁶ ; Mención Especial; Fipresci de la Crítica Internacional
1975	<i>El otro Francisco</i>	Sergio Giral	Cuba	Mejor Actor ¹³⁷ ; Fipresci de la Crítica Internacional
1977	<i>El puente</i>	Juan Antonio Bardem	España	San Jorge de Oro
1977	<i>Río negro</i>	Manuel Pérez	Cuba	Premio Especial
1977	<i>Las locas</i>	Enrique Carreras	Argentina	Mejor Actriz ¹³⁸
1977	<i>Kuntur Wachana</i>	Federico García Hurtado	Perú	Fipresci de la Crítica Internacional
1979	<i>Siete días de enero</i>	Juan Antonio Bardem	España-Francia	San Jorge de Oro

¹³³ Como ha sido explicado en el capítulo anterior el festival se celebró por primera vez en el año 1935 pero no logró tener continuidad. Por otra parte, en 1959 comenzó a alternarse con el de Karlov Vary hasta el año 1994 aunque después de esta fecha continuó celebrándose con una periodicidad bianual hasta 1999.

¹³⁴ A José Hernández, Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Arenal.

¹³⁵ A Ana María Picchio.

¹³⁶ A Sergio Corrieri.

¹³⁷ A Miguel Benavides.

¹³⁸ A Mercedes Carreras.

1979	<i>¡Que Viva Mexico! - Da zdavstruyet Meksika!</i>	Sergei M. Eisenstein	Unión Soviética-EEUU-México	San Jorge de Oro Honorífico
1979	<i>Retrato de Teresa</i>	Pastor Vega	Cuba	Mejor Actriz ¹³⁹
1981	<i>Guardafronteras</i>	Octavio Cortázar	Cuba	Mejor Actor ¹⁴⁰
1981	<i>Gary Cooper, que estás en los cielos</i>	Pilar Miró	España	Mejor Actriz ¹⁴¹
1981	<i>El caso Huayanay</i>	Federico García Hurtado	Perú	Diploma Especial
1983	<i>Alsino y el Cóndor</i>	Miguel Littin	Nicaragua-Cuba-México-Costa Rica	San Jorge de Oro
1983	<i>El arreglo</i>	Fernando Ayala	Argentina	Diploma Especial
1983	<i>Demonios en el jardín</i>	Manuel Gutiérrez Aragón	España	Fipresci de la Crítica Internacional; “El Arte del Cine”
1983	<i>El cabezota</i>	<i>Francisco Lara Polop</i>	<i>España-México</i>	<i>Ministerio de Educación de la URSS</i>
1985	<i>Loca por el circo</i>	Luis María Delgado	España	Especial del Jurado ¹⁴²
1991	<i>La tarea</i>	Jaime Humberto Hermosillo	México	Mención Especial

¹³⁹ A Daisy Granados.

¹⁴⁰ A Tito Junco.

¹⁴¹ A Mercedes Sampietro.

¹⁴² Sección infantil.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MOSCÚ (1997-2007)				
AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1997	<i>Chevrolet</i>	Javier Maqua	España	San Jorge de Plata a la Mejor Actriz ¹⁴³
1999	<i>La hora de los valientes</i>	Antonio Mercero	España	Especial del Jurado
1999	<i>O viajante</i>	Paulo Cesar Saraceni	Brasil	Fipresci de la Crítica Internacional, Mención Especial
2003	<i>La luz prodigiosa</i>	Miguel Hermoso	España-Italia	San Jorge de Oro
2004	<i>Conversaciones con mamá</i>	<i>Santiago Carlos Oves</i>	<i>Argentina- España</i>	<i>San Jorge de Plata a la Mejor Actriz</i> ¹⁴⁴

¹⁴³ Para Isabel Ordaz.

¹⁴⁴ A China Zorrilla.

Festival Internacional de Cine de El Cairo

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE EL CAIRO (1976-1996)

AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1994	<i>Retrato de familia</i>	Luís Galvão Teles	Portugal- Luxemburgo- España	Mejor Actor ¹⁴⁵

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE EL CAIRO (1997-2007)

AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1997	<i>La camarera del Titanic</i>	Bigas Luna	Francia-Italia- Alemania-España	Pirámide de Oro (Mejor Película); Mejor Director; Premio Especial al guionista ¹⁴⁶
2004	<i>Ay Juancito</i>	Héctor Olivera	Argentina	Mejor Director; Mejor Actor ¹⁴⁷
2006	<i>La última mirada</i>	Patricia Arriaga-Jordán	México	Mejor Película; Fipresci de la Crítica Internacional
2007	<i>Ópera</i>	Juan Patricio Riveroll	México	Naguib Mahfouz por el Mejor Primer o Segundo Trabajo; Fipresci de la Crítica Internacional; Mejor Actriz ¹⁴⁸

¹⁴⁵ A Joaquim de Almeida.

¹⁴⁶ A Jean-Louis Benoît.

¹⁴⁷ A Adrián Navarro.

¹⁴⁸ Para Marina Magro.

Festival Internacional de las Películas del Mundo de Montreal

FESTIVAL DE LAS PELÍCULAS DEL MUNDO DE MONTREAL (1977-1996)				
AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1978	<i>La ciutat cremada</i>	Antoni Ribas	España	Especial del Jurado
1979	<i>La isla</i>	Alejandro Doria	Argentina	Del Jurado Ecuménico
1980	<i>El nido</i>	Jaime de Armiñán	España	Mejor Actriz ¹⁴⁹
1982	<i>Tiempo de revancha</i>	Adolfo Aristarain	Argentina	Gran Premio de las Américas
1982	<i>Las aventuras de Enrique y Ana</i>	Ramón Fernández	España	Romy Schneider al Joven Descubrimiento del Año
1982	<i>Volver a empezar</i>	José Luis Garcí	España	Del Jurado Ecuménico
1983	<i>Bearn o la sala de las muñecas</i>	Jaime Chávarri	España	Del Jurado
1983	<i>Carmen</i>	Carlos Saura	España	Película Más Popular
1985	<i>Padre nuestro</i>	Francisco Regueiro	España	Gran Premio de las Américas
1985	<i>El amor brujo</i>	Carlos Saura	España-Francia	Especial del Festival ¹⁵⁰
1987	<i>Mi general</i>	Jaime de Armiñán	España	Especial del Jurado
1987	<i>Made in Argentina</i>	Juan José Jusid	Argentina	Película Más Popular
1989	<i>Últimas imágenes del naufragio</i>	Eliseo Subiela	Argentina-España	Mejor Guión ¹⁵¹ ; Fipresci de la Crítica Internacional; Del Jurado Ecuménico (Mención Especial)
1990	<i>Caídos del cielo</i>	Francisco J. Lombardi	Perú-España	Gran Premio de las Américas
1990	<i>¡Ay, Carmela!</i>	Carlos Saura	España-Italia	Mejor Actor ¹⁵²
1991	<i>La mujer de Benjamín</i>	Carlos Carrera	México	Montreal a la Primera Película

¹⁴⁹ A Ana Torrent.

¹⁵⁰ Por su trilogía *Bodas de Sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1985) en ocasión de la presentación de *El amor brujo*.

¹⁵¹ A Eliseo Subiela.

¹⁵² A Andrés Pajares.

1992	<i>El lado oscuro del corazón</i>	Eliseo Subiela	Argentina- Canadá	Gran Premio de las Américas
1993	<i>La madre muerta</i>	Juanma Bajo Ulloa	España	Mejor Director
1993	<i>Quien mal anda mal acaba</i>	Carles Sans	España	Primer Premio (Cortometrajes)
1994	<i>Canción de cuna</i>	José Luis Garci	España	Del Jurado Ecuménico (Mención Especial)
1995	<i>No te mueras sin decirme adónde vas</i>	Eliseo Subiela	Argentina	Del Público
1996	<i>Adosados</i>	Mario Camus	España	Mejor Guión ¹⁵³ ; Fipresci de la Crítica Internacional
1996	<i>De jazmín en flor</i>	Daniel Gruener	España	Segundo Premio (Cortometrajes)

¹⁵³ A Mario Camus y Félix Bayón.

FESTIVAL DE LAS PELÍCULAS DEL MUNDO DE MONTREAL (1997-2007)				
AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1997	<i>Adiós mamá</i>	Ariel Gordon	México	Mención Especial (cortometrajes)
1997	<i>Pajarico</i>	Carlos Saura	España	Mejor Puesta en Escena
1998	<i>Andrología</i>	Teresa Cardell	España	Primero (cortometrajes)
1998	<i>El faro del sur</i>	<i>Eduardo Mignogna</i>	<i>España-Argentina</i>	<i>Interpretación femenina¹⁵⁴; Del Jurado Ecuménico</i>
1998	<i>En el espejo del cielo</i>	Carlos Salces	México	Segundo (cortometrajes)
1999	<i>Del olvido al no me acuerdo</i>	Juan Carlos Rulfo	México	De Montreal al Mejor Largometraje de Ficción
1999	<i>Goya en Burdeos</i>	Carlos Saura	España	Mejor Contribución Artística; Del Jurado Ecuménico
2000	<i>Animal</i>	Miguel Díez Lasangre	España	Segundo (cortometrajes)
2000	<i>Coronación</i>	Silvio Caiozzi	Chile	Mejor Puesta en Escena
2000	<i>Ungüento para manos agrietadas</i>	Cezary Jaworsky	Venezuela	Primero (cortometrajes)
2000	<i>Combat d'amour en songe</i>	Raoul Ruiz	Chile-Portugal-Francia	Fipresci de la Crítica Internacional
2001	<i>Lavoura arcaica</i>	Luiz Fernando Carvalho	Brasil	Mejor Contribución Artística
2001	<i>El hijo de la novia</i>	<i>Juan José Campanella</i>	<i>Argentina-España</i>	<i>Gran Premio Especial del Jurado; Bélanger Sauvé para el Mejor Largometraje de América Latina</i>
2002	<i>El último tren</i>	<i>Diego Arsuaga</i>	<i>Uruguay-España-Argentina</i>	<i>Al Mejor Escenario; Bélanger Sauvé para el Mejor Largometraje de América Latina;</i>

¹⁵⁴ Para Ingrid Rubio.

				<i>Del Jurado Ecuménico</i>
2002	<i>Salomé</i>	Carlos Saura	España	Mejor Contribución Artística
2002	<i>Cama de gato</i>	Alexandre Stockler	Brasil	De Montreal para el Primer Filme de Ficción (Mención Especial)
2002	<i>Cofralandes, rapsodia chilena</i>	Raoul Ruiz	Chile-Francia	Glauber Rocha a la Mejor Película de América Latina; Fipresci de la Crítica Internacional
2003	<i>Planta 4a</i>	Antonio Mercero	España	Mejor Puesta en Escena; Del Público Air Canadá ¹⁵⁵
2003	<i>El polaquito</i>	<i>Juan Carlos Desanzo</i>	<i>Argentina-España</i>	<i>Interpretación femenina</i> ¹⁵⁶
2003	<i>Cleopatra</i>	<i>Eduardo Mignogna</i>	<i>España-Argentina</i>	<i>Glauber Rocha a la Mejor Película de América Latina</i> ¹⁵⁷
2004	<i>El séptimo día</i>	Carlos Saura	España-Francia	Mejor Puesta en Escena
2004	<i>Cachorro</i>	Miguel Albaladejo	España	Zénith de Oro a la Mejor Película Europea
2004	<i>El mago</i>	Jaime Aparicio	México	Zénith de Oro para la Primera Película de ficción
2004	<i>Tres veces dos</i>	Pavel Giroud, Lester Hamlet y Esteban Insausti	Cuba	Zénith de Plata para la Primera Película de Ficción
2004	<i>Conversaciones con mamá</i>	Santiago Carlos Oves	Argentina	Glauber Rocha a la Mejor Película de América Latina
2005	<i>El diente de oro</i>	Daniel Rodriguez	Perú	Del Jurado (cortometrajes)
2005	<i>Play</i>	Alicia Scherson	Chile-Argentina	Glauber Rocha a la Mejor Película de América Latina

¹⁵⁵ Air Canadá es el principal sponsor del festival.

¹⁵⁶ A Marina Glezer.

¹⁵⁷ Premio también denominado Zénith de Oro a la Mejor Película de América Latina.

2005	<i>Heroína</i>	Gerardo Herrero	España	Interpretación Femenina ¹⁵⁸
2005	<i>Tapas</i>	Jose Corbacho y Juan Cruz	España	Mejor Guión ¹⁵⁹
2006	<i>De hel van Tanger</i>	Frank Van Mechelen	Bélgica-España	Interpretación Masculina ¹⁶⁰
2006	<i>Mariposa negra</i>	<i>Francisco Lombardi</i>	<i>Perú-España</i>	<i>Glauber Rocha a la Mejor Película de América Latina</i>
2006	<i>O maior amor do mundo</i>	Carlos Diegues	Brasil	Gran Premio de las Américas
2006	<i>Ruido</i>	César Rodríguez	Puerto Rico	A la Innovación
2006	<i>Más que a nada en el mundo</i>	Andrés León Becker y Javier Solar	México	Zénith de Oro para la Primera Película de Ficción
2006	<i>Qué tan lejos</i>	Tania Hermida	Ecuador	Zénith de Plata para la Primera Película de Ficción
2007	<i>Malos hábitos</i>	Simón Bross	México	Zénith de Plata para la Primera Película de Ficción
2007	<i>Partes usadas</i>	Aarón Fernández Lesur	México-Francia	Glauber Rocha a la Mejor Película de América Latina
2007	<i>Teresa, el cuerpo de Cristo</i>	Ray Loriga	España-Francia-Reino Unido	Mejor Contribución Artística

¹⁵⁸ A Adriana Ozores.

¹⁵⁹ De los propios realizadores.

¹⁶⁰ Para Filip Peeters.

Festival Internacional de Cine Tokio

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE TOKIO (1985-1996)				
AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1991	<i>La última siembra</i>	<i>Miguel Pereira</i>	<i>España-Argentina-Reino Unido</i>	<i>Premio De Bronce</i>
1992	<i>Como agua para chocolate</i>	Alfonso Arau	México	A la Mejor Actriz ¹⁶¹ , Mejor Contribución Artística ¹⁶²
1992	<i>Vacas</i>	Julio Medem	España	Premio De Oro
1995	<i>Sicario</i>	José Ramón Novoa	Venezuela	Al Mejor Director; Mejor Actriz de Reparto ¹⁶³
1996	<i>Libertarias</i>	Vicente Aranda	España-Italia-Bélgica	Especial del Jurado

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE TOKIO (1997-2007)				
AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1998	<i>Abre los ojos</i>	Alejandro Almenábar	España-Francia-Italia	Gran Premio de Tokio
1999	<i>Solas</i>	Benito Zambrano	España	Mejor Actriz ¹⁶⁴ ; Mejor Actor ¹⁶⁵
2000	<i>Amores perros</i>	Alejandro González Iñárritu	México	Gran Premio de Tokio; Mejor Director
2004	<i>Whisky</i>	<i>Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll</i>	<i>Uruguay-España</i>	<i>Gran Premio de Tokio; Mejor Actriz¹⁶⁶</i>

¹⁶¹ A Lumi Cavazos.

¹⁶² Por la fotografía de Emmanuel Lubezki y Steven Bernstein.

¹⁶³ A Gledys Ibarra.

¹⁶⁴ Para Maria Galiana.

¹⁶⁵ A Carlos Álvarez-Novoa.

¹⁶⁶ A Mireia Pascual.

Festival Internacional de Cine de Shanghai

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE SHANGHAI (1993-1996) ¹⁶⁷				
AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
1995	<i>Casas de fuego</i>	Juan Bautista Stagnaro	Argentina	Especial del Jurado

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE SHANGHAI (1997-2007)				
AÑO festival	Películas españolas, latinoamericanas o coproducciones hispanoamericana premiadas			
	Título	Director	Nacionalidad	Premio
2006	<i>Cabeza de perro</i>	Santi Amodeo	España	Mejor Actor ¹⁶⁸

¹⁶⁷ Este festival fue bianual hasta el 2001 se celebró cada dos años. En segundo lugar, la edición del año 2003 se interrumpió debido a la epidemia de síndrome respiratorio agudo severo (SARS).

¹⁶⁸ A Juan José Ballesta.

Anexo 3a

**Coproducciones hispanoamericanas premiadas en los festivales de
‘Clase A’ desde el inicio de cada uno de ellos hasta el año 1996.**

Festival Internacional de Cine de Venecia

1988	<i>Un señor muy viejo con unas alas enormes</i>	Fernando Birri	Cuba-España-Italia	Osella de Oro a la Mejor Música ¹
1996	<i>Profundo carmesí</i>	Arturo Ripstein	México-España-Francia	Osella de Oro al Mejor Guión ²

Festival Internacional de Cine de Cannes

1961	<i>La mano en la trampa</i>	Leopoldo torre Nilsson	España-Argentina	Fipresci de la Crítica Internacional
1961	<i>Viridiana</i>	Luís Buñuel	España-México	Palma de Oro
1992	<i>El viaje</i>	Fernando Solanas	Argentina-Francia-España-México	Del Jurado

Festival Internacional de Cine de Berlín

1992	<i>La frontera</i>	Ricardo Larraín	Chile-España	Oso de Plata (Destacada Contribución especial)
1994	<i>Fresa y chocolate</i>	Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío	Cuba-México-España	Oso de Plata (Premio del Jurado)

Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary

1984	<i>Camila</i>	María Luisa Bemberg	Argentina-España	Mejor Actriz ³
------	---------------	---------------------	------------------	---------------------------

¹ A José María Vitier, Gianni Nocenzi y Pablo Milanés.

² A Paz Alicia Garciadiego.

³ A Susú Pecoraro.

Festival Internacional de Cine de San Sebastián

1966	<i>Del brazo y por la calle</i>	Enrique Carreras	Argentina-España	San Sebastián a la Mejor Actriz ⁴
1983	<i>El arreglo</i>	José A. Zorrilla	Argentina-España	Mejor Nuevo Director; De la Crítica al Mejor Actor ⁵
1988	<i>La boca del lobo</i>	Francisco J. Lombardi	Perú-España	San Sebastián
1990	<i>Después de la tormenta</i>	Tristán Bauer	Argentina-España	Mejor Nuevo Director
1992	<i>Un lugar en el mundo</i>	Adolfo Aristarain	Argentina-España-Uruguay	Concha de Oro; De la OCIC
1996	<i>Bajo la piel</i>	Francisco J. Lombardi	España-Perú-Alemania	Concha de Plata al Mejor Director

Festival Internacional de Cine de Moscú

1983	<i>El cabezota</i>	Francisco Lara Polop	España-México	Ministerio de Educación de la URSS
------	--------------------	----------------------	---------------	------------------------------------

Festival Internacional de los Cines del Mundo de Montreal

1989	<i>Últimas imágenes del naufragio</i>	Eliseo Subiela	Argentina-España	Mejor Guión ⁶ ; Fipresci de la Crítica Internacional; Del Jurado Ecuménico (Mención Especial)
1990	<i>Caídos del cielo</i>	Francisco J. Lombardi	Perú-España	Gran Premio de las Américas

⁴ A Evangelina Salazar.

⁵ A Eusebio Poncela.

⁶ A Eliseo Subiela.

Festival Internacional de Cine de Tokio

1991	<i>La última siembra</i>	Miguel Pereira	España- Argentina- Reino Unido	Premio De Bronce
------	--------------------------	----------------	--------------------------------------	---------------------

Anexo 3b

**Coproducciones hispanoamericanas premiadas en los festivales de
‘Clase A’ durante el periodo 1997-2007.**

Festival Internacional de Cine de Venecia

2000	<i>La virgen de los sicarios</i>	Barbet Schroeder	Francia-Colombia-España	Medalla de Oro del Presidente del Senado Italiano; San Marco, Mención Especial
2000	<i>Palavra e utopia</i>	Manoel de Oliveira	Portugal-Francia-España-Italia-Brasil	De la crítica "Bastone Bianco"
2002	<i>La virgen de la lujuria</i>	Arturo Ripstein	España-México-Portugal	Especial del Jurado

Festival Internacional de Cine de Cannes

1998	<i>Tango</i>	Carlos Saura	España-Argentina	Vulcain del artista técnico por la CST ¹
2002	<i>Japón</i>	Carlos Reygadas	España-México	Cámara de Oro. Mención Especial
2004	<i>Whisky</i>	Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll	Uruguay-Argentina-España-Alemania	Mirada Original; FIPRESCI
2007	<i>XXY</i>	Lucía Puenzo	Argentina-Francia-España	Gran Premio Semana de la Crítica

Festival Internacional de Cine de Berlín

2001	<i>La ciénaga</i>	Lucrecia Martel	Argentina-España	Premio Alfred-Bauer ²
2004	<i>El abrazo partido</i>	Daniel Burman	Argentina-Francia-España	Gran Premio del Jurado; Oso de Plata al Mejor Actor ³

¹ Por la fotografía de Vittorio Storaro.

² El Premio Alfred-Bauer se concede en el festival de Berlín a trabajos innovadores.

³ A Daniel Hendler.

Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary

2006	<i>El destino</i>	Miguel Pereira	España- Argentina	Del Jurado Ecuménico
------	-------------------	----------------	----------------------	-------------------------

Festival Internacional de Cine de San Sebastián

1997	<i>Martín (Hache)</i>	Adolfo Aristarain	España- Argentina	Concha de plata al Mejor Actor ⁴
------	-----------------------	-------------------	----------------------	--

1998	<i>El viento se llevo lo que</i>	Alejandro Agresti	Argentina- Países Bajos- España- Francia	Concha de Oro
------	----------------------------------	-------------------	--	---------------

2000	<i>La perdición de los hombres</i>	Arturo Ripstein	México-España	Concha de Oro; Del jurado al Mejor Guión ⁵ ; Fipresci de la Crítica Internacional
------	--	-----------------	---------------	---

2000	<i>Tinta roja</i>	Francisco Lombardi	España-Perú	Concha de plata al Mejor Actor ⁶
------	-------------------	--------------------	-------------	--

2002	<i>Lugares comunes</i>	Adolfo Aristaráin	Argentina- España	Del Jurado al Mejor Guión ⁷ ; Concha de Plata a la Mejor Actriz ⁸
------	------------------------	-------------------	----------------------	--

2002	<i>Historias mínimas</i>	Carlos Sorín	Argentina- España	Especial del Jurado
------	--------------------------	--------------	----------------------	------------------------

⁴ A Federico Luppi.

⁵ A Paz Alicia Garcíadiego.

⁶ A Gianfranco Brero.

⁷ A Adolfo Aristaráin y Katy Saavedra.

⁸ A Mercedes Sampietro.

Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

2002	<i>Volverás</i>	Antonio Chavarrías	España-Mexico	Mejor Director ⁹ ; Mención Especial ¹⁰
2003	<i>El sueño de Valentín</i>	Alejandro Agresti	Países Bajos- Argentina- Francia-Italia- España	Especial del Jurado

Festival Internacional de Cine de Moscú

2004	<i>Conversaciones con mamá</i>	Santiago Carlos Oves	Argentina- España	San Jorge de Plata a la Mejor Actriz ¹¹
------	--------------------------------	----------------------	----------------------	---

Festival Internacional de los Cines del Mundo de Montreal

1998	<i>El faro del sur</i>	Eduardo Mignogna	España- Argentina	Interpretación femenina ¹² ; Del Jurado Ecuménico
2001	<i>El hijo de la novia</i>	Juan José Campanella	Argentina- España	Gran Premio Especial del Jurado; Bélanger Sauvé para el Mejor Largometraje de América Latina
2002	<i>El último tren</i>	Diego Arsuaga	Uruguay- España- Argentina	Al Mejor Escenario; Bélanger Sauvé para el Mejor Largometraje de América Latina; Del Jurado Ecuménico

⁹ A Antonio Chavarrías.

¹⁰ A Tristán Ulloa.

¹¹ A China Zorrilla.

¹² Para Ingrid Rubio.

2003	<i>El polaquito</i>	Juan Carlos Desanzo	Argentina-España	Interpretación femenina ¹³
2003	<i>Cleopatra</i>	Eduardo Mignogna	España-Argentina	Glauber Rocha a la Mejor Película de América Latina ¹⁴
2006	<i>Mariposa negra</i>	Francisco Lombardi	Perú-España	Glauber Rocha a la Mejor Película de América Latina

Festival Internacional de Cine de Tokio

2004	<i>Whisky</i>	Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll	Uruguay-Argentina-Alemania-España	Gran Premio de Tokio; Mejor Actriz ¹⁵
------	---------------	----------------------------------	-----------------------------------	--

¹³ A Marina Glezer.

¹⁴ Premio también denominado Zenith de Oro a la Mejor Película de América Latina.

¹⁵ A Mireia Pascual.

Anexo 4

Fichas técnicas coproducciones hispanoamericanas premiadas en los festivales de ‘Clase A’ (1997-2007)

TÍTULO

Martín (Hache)

Director

Adolfo Aristarain

Año

1997

Nacionalidad

España, Argentina

Participaciones en la coproducción

España (70.00 %)
Argentina (30.00 %)

¿España participación mayoritaria?

☒ Si ☐ No

Producción

Tornasol Films, SA, Adolfo Aristarain
Con la colaboración de: Canal Plus
Con la participación de: TVE

Distribución y ventas

Alta Films S.A.

Recaudación y espectadores en España

Espectadores: 576.269
Recaudación: 2.084.174,20

Guión

Adolfo Aristarain y Kathy Saavedra

Interpretes

Federico Luppi (Martín), Juan Diego Botto (Hache), Eusebio Poncela (Dante), Cecilia Roth (Alicia), Ana María Picchio (Blanca), Sancho Gracia (José María Navarro), José María Sacristán (Schauva)

Lugares de rodaje

Alcalá de Henares, Madrid, Almería y Mojacar (España)
Buenos Aires (Argentina)

Sinopsis

El filme se enfrenta a la temática de la nostalgia del propio país, la búsqueda de uno mismo y la libertad personal como cuestiones principales a través del reencuentro en España entre un padre y su hijo, ambos argentinos.

Ayudas Programa IBERMEDIA

☒ SI ☐ NO

¿Ayuda a la coproducción?

☐ SI ☒ NO

Año Ayuda a la Coproducción

¿Otras Ayudas?

☒ SI ☐ NO

¿A qué?

Distri/promo 1998

FESTIVAL

San Sebastián

Edición/año festival

1997

Premio

- Concha de Plata al Mejor Actor (a Federico Luppi)

TÍTULO

El viento se llevó lo que

Director

Alejandro Agresti

Año

1998

Nacionalidad

Argentina, Países Bajos, España, Francia

Participaciones en la coproducción

Arg. 55.00%, Fra. (20.00 %)
Hol. (15.00 %), Esp. 10.00 %

¿España participación mayoritaria? ☐ Si ☒ No

Producción

Maestranza Films, SL, Agresti Films, Studio Nieuwe Gronden, DMVB Films
Con la participación de: Vía Digital, FORTA (Federación de Organismos de Radio y televisión Autonómicos, RTVA (Radio Televisión de Andalucía), Telecinco, Canal Plus, Videogradora S. A., Surf Film

Distribución y ventas

Sociedad Gral. Derechos Audiovisuales SA

Recaudación y espectadores en España

Espectadores: 47.753
Recaudación: 184.692,54

Guión

Alejandro Agresti

Interpretes

Vera Fogwill (Soledad), Fabián Vena (Pedro), Angela Molina (María), Jean Rochefort (Edgard Wexley), Ulises Dumont (Antonio), Carlos Roffe (Amalfi), Sergio Poves Campos (Caruso), Sebastián Polonski (Dario), Pablo Fendrik (Marito), Luis Zandunga (Gaucho)

Lugares de rodaje

Patagonia (Argentina)

Sinopsis

La acción se sitúa en un pueblo aislado de la Patagonia argentina. Los filmes que se proyectan en su desvencijado cine son el único contacto con el resto del mundo, algo que parece afectar al comportamiento de sus habitantes. A él llega Soledad, huyendo de su vida como taxista en Buenos Aires.

Ayudas Programa IBERMEDIA

☐ SI ☒ NO

¿Ayuda a la coproducción? ☐ SI ☒ NO

Año Ayuda a la Coproducción

¿Otras Ayudas? ☐ SI ☒ NO

¿A qué?

FESTIVAL

San Sebastián

Edición/año festival

1998

Premio - Concha de Oro

TÍTULO

La perdición de los hombres

Director

Arturo Ripstein

Año

2000

Nacionalidad

México, España

Participaciones en la coproducción

No consta

¿España participación mayoritaria?

☐ Si

☒ No

Producción

Gardenia Producciones, Wanda Visión, IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía), Filmanía Producciones, Canal Plus
Con el apoyo del: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).

Distribución y ventas

Wanda Visión, S.A.

Recaudación y espectadores en España

Espectadores: 25.502

Recaudación: 110.583,86

Guión

Paz Alicia Garcíadiego

Interpretes

Carlos Chavez, Patricia Reyes Spindola, Rafael Inclan

Lugares de rodaje

México

Sinopsis

El filme narra desde el humor negro los equívocos que envuelven un asesinato. Las mujeres que compartieron su vida con el fallecido mantienen distintas versiones sobre esta muerte.

Ayudas Programa IBERMEDIA

☐ SI ☒ NO

¿Ayuda a la coproducción?

☐ SI

☒ NO

Año Ayuda a la Coproducción

¿Otras Ayudas?

☐ SI

☒ NO

¿A qué?

FESTIVAL

San Sebastián

Edición/año festival

2000

Premio

- Concha de Oro

- Del Jurado al Mejor Guión (a Paz Alicia Garcíadiego)

TÍTULO

Tinta Roja

Director

Francisco Lombardi

Año

2000

Nacionalidad

Perú-España

**Participaciones en
la coproducción**

España (61.00 %)

Perú (39.00 %)

**¿España participación
mayoritaria?** ☒ Sí ☐ No**Producción**Tornasol Films, TVE, Vía Digital, América Producciones,
Producciones Inca Films**Distribución
y ventas**

Alta Classics

Ventas en el extranjero: Tornasol Films

**Recaudación y
espectadores
en España**

Espectadores: 40.397

Recaudación: 183.038,32 €

Guión

Giovanna Pollarolo

InterpretesGianfranco Brero, Giovanni Ciccía, Fele Martínez, Lucía Jiménez,
Carlos Gassols**Lugares de
rodaje**

Perú

Sinopsis

A partir de una adaptación de una novela de Alberto Fuguet, esta película se adentra en la historia de un joven periodista en prácticas en la sección de sucesos de un diario de la Lima de Fujimori. Su trabajo allí terminará por convertirse en un modo de entender no sólo la profesión sino la vida misma.

Ayudas Programa IBERMEDIA☒ SI ☐ NO**¿Ayuda a la
coproducción?**☐ SI ☒ NO**Año Ayuda a la
Coproducción****¿Otras Ayudas?**☒ SI ☐ NO**¿A qué?**

Desarrollo 1999

FESTIVAL

San Sebastián

**Edición/año
festival**

2000

Premio

- Concha de Plata al Mejor Actor (a Gianfranco Brero)

* Fuentes: MCU/ICAA, Bases de Datos de los Festivales y Productoras de los filmes

TÍTULO

Lugares comunes

Director

Adolfo Aristarain

Año

2002

Nacionalidad

Argentina, España

Participaciones en la coproducción

España (60.00 %)

Argentina (40.00 %)

¿España participación mayoritaria?

☒ Si ☐ No

Producción

Tornasol Films, S.A., Adolfo Aristarain
Con la participación de: TVE, S.A., Vía Digital, INCAA

Distribución y ventas

Alta Classics S.L. Unipersonal

Recaudación y espectadores en España

Espectadores: 424.756

Recaudación: 1.987.053,35

Guión

Adolfo Aristarain y Kathy Saavedra

Interpretes

Federico Luppi (Fernando Robles), Mercedes Sampietro (Liliana Rovira), Arturo Puig (Solla, Carlos), Carlos Santamaría (Pedro Robles), Yaël Barnatán (Fabiana), Javier Ortiz (Hijo de Pedro 1), Guillermo Ayuso (Hijo de Pedro 2)

Lugares de rodaje

Buenos Aires y Córdoba (Argentina) y Madrid

Sinopsis

El film explica la transformación que sufre la vida, plácida y acomodada, de un profesor porteño casado con una española y con un hijo en Madrid, cuando se ve obligado a dejar de trabajar. La comunicación oficial de su jubilación forzosa le cambiará la vida por completo.

Ayudas Programa IBERMEDIA

☐ SI ☒ NO

¿Ayuda a la coproducción?

☐ SI ☒ NO

Año Ayuda a la Coproducción

¿Otras Ayudas?

☐ SI ☒ NO

¿A qué?

FESTIVAL

San Sebastián

Edición/año festival

2002

Premio

- Del Jurado al Mejor Guión (a Adolfo Aristarain y Katy Saavedra)
- Concha de Plata a la Mejor Actriz (a Mercedes Sampietro)

* Fuentes: MCU/ICAA, Bases de Datos de los Festivales y Productoras de los filmes

Mar Binimelis Adel
DL:T. 1707-2011

TÍTULO

Historias mínimas

Director

Carlos Sorín

Año

2002

Nacionalidad

Argentina, España

**Participaciones en
la coproducción**

No consta

¿España participación
mayoritaria? ☐ Si ☒ No

Producción

Guacamole Films, Wanda Visión S.A.

**Distribución
y ventas**

Wanda Visión, S.A.

**Recaudación y
espectadores
en España**

Espectadores: 124.376

Recaudación: 598.879,13

Guión

Pablo Solarz

Interpretes

Javier Lombardo (Roberto), Antonio Benedictis (Don Justo), Javiera Bravo (María), Laura Vagnoni (Estela), Mariela Díaz (Amiga de María), Julia Solomonoff (Julia), Anibal Maldonado (Don Fermín), Magín César García (Cesar García)

**Lugares de
rodaje**

Santa Cruz, Patagonia (Argentina)

Sinopsis

Tres personajes viajan por la Patagonia Austral. Cada uno por su cuenta hacen la misma ruta en búsqueda de cosas, aparentemente insignificantes, pero con las que esperan resolver aspectos más profundos de sus vidas. Sus historias y esperanzas se entrecruzan en diversos momentos.

Ayudas Programa IBERMEDIA

☒ SI ☐ NO

¿Ayuda a la
coproducción?

☐ SI ☒ NO

**Año Ayuda a la
Coproducción**

¿Otras Ayudas?

☒ SI ☐ NO

¿A qué?

Distri/promo 2002

FESTIVAL

San Sebastián

**Edición/año
festival**

2002

Premio

- Especial del Jurado

* Fuentes: MCU/ICAA, Bases de Datos de los Festivales y Productoras de los filmes

TÍTULO

El sueño de Valentín

Director

Alejandro Agresti

Año

2003

Nacionalidad

Países Bajos, Argentina, Francia, Italia, España

Participaciones en la coproducción

P.B (60.00%) resto
(10.00%) cada país

¿España participación mayoritaria?

☐ Si ☒ No

Producción

Castelao Productions, S.A., Duque Film, S.A., IMX
 Communications Inc., Surf Films, DMVB Films, Productie Rossini
 Wisznia Agresti
 Con la participación de: Vía Digital

Distribución y ventas

Sociedad General de Derechos Audiovisuales, S.A.

Recaudación y espectadores en España

Espectadores: 71.101
 Recaudación: 333.787,14

Guión

Alejandro Agresti

Interpretes

Carmen Maura (Abuela), Rodrigo Noya (Valentín (niño)), Julieta
 Cardinali (Leticia), Jean Pierre Noher (Tío Chiche), Mex Urtizberea
 (Rufo), Alejandro Agresti (Padre)

Lugares de rodaje

Buenos Aires

Sinopsis

Se trata de una comedia con tintes biográficos situada en Buenos Aires a finales de la década de los sesenta. Planteada desde el punto de vista de un niño, acerca al espectador a sus sueños de futuro y sobretodo al deseo de encontrarse con su madre, desaparecida años atrás.

Ayudas Programa IBERMEDIA

☐ SI ☒ NO

¿Ayuda a la coproducción?

☐ SI ☒ NO

Año Ayuda a la Coproducción

¿Otras Ayudas?

☐ SI ☒ NO

¿A qué?

FESTIVAL

Mar del Plata

Edición/año festival

2003

Premio

- Especial del Jurado

TÍTULO

Volverás

Director

Antonio Chavarriás

Año

2002

Nacionalidad

España, México

Participaciones en la coproducción

España (80.00 %)

México (20.00 %)

¿España participación mayoritaria?

☒ Sí ☐ No

Producción

Altavista Films, Oberón Cinematográfica S.A.
 Con la participación de: TVE, Canal Plus, TV3 (Televisió de Catalunya)

Distribución y ventas

Laurenfilm S.A.

Recaudación y espectadores en España

Espectadores: 86.868

Recaudación: 395.527,43

Guión

Antonio Chavarriás

Interpretes

Tristán Ulloa (Carlos), Unax Ugalde (Ignacio), Elizabeth Cervantes (Marta), Joana Rañé (Claudia), Hermann Bonnin (Padre), Margarita Minguillón (Madre)

Lugares de rodaje

Barcelona

Sinopsis

La película se sitúa en el ambiente de una acomodada familia catalana para narrar el proceso de mimetismo entre dos hermanos que, en un principio, ocupan lugares antagónicos entre las convenciones sociales y la transgresión de las mismas.

Ayudas Programa IBERMEDIA

☐ SI ☒ NO

¿Ayuda a la coproducción?

☐ SI ☒ NO

Año Ayuda a la Coproducción

¿Otras Ayudas?

☐ SI ☒ NO

¿A qué?

FESTIVAL

Mar del Plata

Edición/año festival

2003

Premio

- Mejor Director
 - Mención Especial (a Tristán Ulloa)

TÍTULO

La ciénaga

Director

Lucrecia Martel

Año

2001

Nacionalidad

Argentina, España

Participaciones en la coproducción

No consta

¿España participación mayoritaria? ☐ Si ☒ No**Producción**

Lita Stantic, Cuatro Cabezas Films

Distribución y ventas

Wanda Visión, S.A.

Recaudación y espectadores en España

Espectadores: 18.287

Recaudación: 84.288,18

Guión

Lucrecia Martel

Interpretes

Graciela Borges (Mecha), Mercedes Morán (Tali), Martín Adjemián (Gregorio), Leonora Balcarce (Verónica), Silvia Baylé (Mercedes), Sofía Bertolotto (Momi), Juan Cruz Bordeu (José), Noelia Bravo Herrera (Agustina)

Lugares de rodaje

Salta (Argentina)

Sinopsis

Decadente retrato de dos familia argentinas situado en la finca La mandrágora. Allí pasan el verano Mecha y su prima Tali con sus maridos e hijos. Les unirán dos accidentes.

Ayudas Programa IBERMEDIA☒ SI ☐ NO**¿Ayuda a la coproducción?** ☒ SI ☐ NO**Año Ayuda a la Coproducción** 1999**¿Otras Ayudas?** ☒ SI ☐ NO**¿A qué?** Distri/promo 2001**FESTIVAL**

Berlín

Edición/año festival 2001**Premio** - Alfred-Bauer

* Fuentes: MCU/ICAA, Bases de Datos de los Festivales y Productoras de los filmes

TÍTULO

El abrazo partido

Director

Daniel Burman

Año

2004

Nacionalidad

Argentina, Francia, España

Participaciones en la coproducción

Argentina (80.00 %)

España (20.00 %)

¿España participación mayoritaria?

☐ Si

☒ No

Producción

Wanda Visión, S.A., BD Cine

Con la participación de: Paradis Films, Classic SRL

Con el apoyo de: TVE, Canal Plus

Distribución y ventas

Wanda Visión, S.A.

Recaudación y espectadores en España

Espectadores: 138.444

Recaudación: 691.451,04

Guión

Daniel Burman y Marcelo Birmajer

Interpretes

Daniel Hendler (Ariel), Sergio Boris (Joseph), Adriana Aizenberg (Sonia), Jorge D'Elia (Elias), Rosita Londner (Abuela de Ariel), Diego Korol (Mitelman), Silvia Bosco (Rita), Melina Petriella (Estela), Isaac Fain (Osvaldo)

Lugares de rodaje

Buenos Aires

Sinopsis

Filme entorno a la construcción de la identidad a través del vínculo con el pasado, planteado en clave de comedia costumbrista. Narra la historia del reencuentro entre un padre y un hijo tras una larga separación que ha marcado sus vidas. Este reencuentro se enmarca en la cotidianidad del Buenos Aires de principios de siglo XIX, del que muchos tratan de escapar con un pasaporte europeo.

Ayudas Programa IBERMEDIA

☐ SI ☒ NO

¿Ayuda a la coproducción?

☐ SI

☒ NO

Año Ayuda a la Coproducción

¿Otras Ayudas?

☐ SI

☒ NO

¿A qué?

FESTIVAL

Berlín

Edición/año festival

2004

Premio

- Oso de Plata, Gran Premio del jurado

- Oso de Plata al Mejor Actor para Daniel Hendler

TÍTULO

Tango

Director

Carlos Saura

Año

1998

Nacionalidad

España, Argentina

Participaciones en la coproducción

Argentina (70.00 %)

España (30.00 %)

¿España participación mayoritaria?

☐ Si

☒ No

Producción

Alma Ata International Pictures SL, Sono Films
Con la colaboración de: Sogepaq, Galiardo Producciones, Xaloc P.C.
En asociación con: Saura Films, Terraplén Producciones, Adela Pictures, Beco Films, Hollywood partners, Pandora Cinema

Distribución y ventas

Warner Sogefilms A.I.E.

Recaudación y espectadores en España

Espectadores: 121.881

Recaudación: 462.224,94

Guión

Carlos Saura

Interpretes

Miguel Angel Solá (Mario Suárez), Cecilia Narova (Laura Fuentes),
Mía Maestro (Elena Flores), Juan Carlos Copes (Carlos Nebbia),
Carlos Rivarola (Ernesto Landi), Sandra Ballesteros (María Elman),
Oscar Cardozo Ocampo (Daniel Stein)

Lugares de rodaje

Argentina

Sinopsis

Explica la historia de Mario Suárez, un director de cine que está rodando una película sobre el tango mientras atraviesa una crisis personal. Para superarla intenta refugiarse en su trabajo pero termina enamorándose de la protagonista de su filme, cuyo amante es un mafioso que ha invertido en su producción.

Ayudas Programa IBERMEDIA

☐ SI ☒ NO

¿Ayuda a la coproducción?

☐ SI

☒ NO

Año Ayuda a la Coproducción

¿Otras Ayudas?

☐ SI

☒ NO

¿A qué?

FESTIVAL

Cannes

Edición/año festival

1998

Premio

- Gran Premio de la Comisión Técnica Superior (a la fotografía de Vittorio Storaro)

TÍTULO

Japón

Director Carlos Reygadas

Año 2002

Nacionalidad España, México

Participaciones en la coproducción México(78.00 %)

España (22.00 %)

¿España participación mayoritaria? ☐ Si ☒ No

Producción Carlos Reygadas, Carlos Serrano Azcona
Con la participación: Mantaraya Producciones, No Dream Cinema
Con la financiación de: Fundación Hubert Bals

Distribución y ventas Golem Distribución S.L.

Recaudación y espectadores en España Espectadores: 1.237
Recaudación: 6.827,60

Guión Carlos Reygadas
Interpretes Alejandro Ferretis (El hombre), Magdalena Flores (Ascen), Carlos Reygadas Barquín (El cazador), Martín Serrano (Juan Luis), Rolando Hernández (El delegado), Yolanda Villa (Sabina), Bernabé Pérez "El Gordo" (El peón cantor)

Lugares de rodaje Hidalgo (Mexico)

Sinopsis El filme cuenta el viaje de un hombre hacia algún lugar sin determinar del México profundo a donde llega con la intención de quitarse la vida. Allí, donde lo cotidiano se entremezcla con lo religioso, en medio de un imponente marco natural, comienza a sentir un nuevo deseo de vivir. Mucho tiene que ver en ello la relación que establece con una vieja india.

Ayudas Programa IBERMEDIA

☐ SI ☒ NO

¿Ayuda a la coproducción? ☐ SI ☒ NO

Año Ayuda a la Coproducción

¿Otras Ayudas? ☐ SI ☒ NO

¿A qué?

FESTIVAL

Cannes

Edición/año festival 2002

Premio - Cámara de Oro, Mención Especial

TÍTULO

Conversaciones con mamá

Director

Santiago Carlos Oves

Año

2004

Nacionalidad

Argentina, España

Participaciones en la coproducción

Argentina (70.00 %)

España (30.00 %)

¿España participación mayoritaria?

☐ Si

☒ No

Producción

Tusitala, S.L., Santiago Carlos Oves
Con la participación de: Canal 9

Distribución y ventas

Festival Films S.L.

Recaudación y espectadores en España

Espectadores: 71.583

Recaudación: 356.686,96

Guión

Santiago Carlos Oves

Interpretes

Eduardo Balneo (Jaime), China Zorrilla (Mamá), Ulises Dumont (Gregorio), Silvina Bosco (Dorita), Floria Bloise (Lucrecia), Nicolás Condito (Chico), Tito Mendoza

Lugares de rodaje

Buenos Aires

Sinopsis

La película propone una reflexión en tono de comedia sobre la relación entre una madre y su hijo. Cuando Jaime, el hijo, se queda sin trabajo trata de vender el apartamento en el que se aloja su madre. Entonces descubre que ésta tiene un novio con el que planea seguir viviendo allí.

Ayudas Programa IBERMEDIA

☒ SI ☐ NO

¿Ayuda a la coproducción?

☐ SI

☒ NO

Año Ayuda a la Coproducción

2004

¿Otras Ayudas?

☒ SI

☐ NO

¿A qué?

Distri/promo 2004

FESTIVAL

Moscú

Edición/año festival

2004

Premio

- San Jorge de Plata a la Mejor Actriz (China Zorrilla)

TÍTULO

El destino

Director

Miguel Pereira

Año

2006

Nacionalidad

España, Argentina

Participaciones en la coproducción

Argentina (50.00 %)

España (50.00 %)

¿España participación mayoritaria?

☐ Si

☐ No

Producción

ABS Productions- Barcelona, Capablanca Films, S.A.
Con la participación de: TVE, (TV3) Televisió de Catalunya
Con el apoyo de: INCAA

Distribución y ventas

Alberto Del Val Guilabert

Recaudación y espectadores en España

Espectadores: 75.412

Recaudación: 433.801,71

Guión

Miguel Pereira

Interpretes

Carolina Román, Tristán Ulloa

Lugares de rodaje

Jujuy (Argentina)

Sinopsis

Situada en el Jujuy argentino y basada en la novela *El hombre que llegó a un pueblo* de Héctor Tizón. Narra la historia de un traficante de drogas español que encuentra allí, a donde llega haciéndose pasar por cura, la posibilidad de transformar radicalmente su vida. Aborda las relaciones interculturales, los problemas entorno a la identidad y la convivencia entre tradición y modernidad en el marco de los escenarios naturales de la región y sus gentes, verdaderos protagonistas del filme.

Ayudas Programa IBERMEDIA

☐ SI ☒ NO

¿Ayuda a la coproducción?

☐ SI ☒ NO

Año Ayuda a la Coproducción

¿Otras Ayudas?

☐ SI ☒ NO

¿A qué?

FESTIVAL

Karlovy Vary

Edición/año festival

2006

Premio

- Del Jurado Ecuménico

TÍTULO

El faro del sur

Director

Eduardo Mignogna

Año

1998

Nacionalidad

España, Argentina

Participaciones en la coproducción

Argentina (83.00 %)

España (17.00 %)

¿España participación mayoritaria?

☐ Sí

☒ No

Producción

Prime Films, SL, Artear (Arte Cinematográfico Argentino)
Con la colaboración de: Raúl J. Naya Producciones, Diprom,
Promofilm, Filmsuez, Filmfactory

Distribución y ventas

Prime Films, SL,

Recaudación y espectadores en España

Espectadores: 123.591

Recaudación: 464.740,55

Guión

Eduardo Mignogna

Interpretes

Ingrid Rubio (Carmela), Ricardo Darin (Andy), Norberto Díaz (Fernando), Boy Olmi (Richard), Mariano Martínez (Javier), Paola Krum (Sonia), Oscar Ferrigno (Cura bizco), Jimena Barón (Aneta chica), Florencia Bertotti (Aneta Grande)

Lugares de rodaje

Santa Lucía, Colonia, Montevideo y José Ignacio (Uruguay)
Buenos Aires (Argentina)

Sinopsis

Despliega la vida de dos hermanas, de padres españoles aunque viviendo en América Latina, que quedan huérfanas tras un terrible accidente de coche. A partir de ahí se desarrolla su trayecto vital marcado por la continua búsqueda de nuevos referentes.

Ayudas Programa IBERMEDIA

☐ SI ☒ NO

¿Ayuda a la coproducción?

☐ SI

☒ NO

Año Ayuda a la Coproducción

¿Otras Ayudas?

☐ SI

☒ NO

¿A qué?

FESTIVAL

Montreal

Edición/año festival

1998

Premio

- Premio a la Interpretación Femenina (a Ingrid Rubio)

TÍTULO

El hijo de la novia

Director

Juan José Campanella

Año

2001

Nacionalidad

Argentina, España

Participaciones en la coproducción

Argentina(80.00 %)

España (20.00 %)

¿España participación mayoritaria?

☐ Si

☒ No

Producción

Tornasol Films, S.A., Patagonik Film Group, Jempsa, Pol-Ka Producciones
Con el apoyo de: INCAA, ICAA

Distribución y ventas

Alta Classics SL.

Recaudación y espectadores en España

Espectadores: 1.574.945

Recaudación: 7.231.108,69

Guión

Juan José Campanella y Fernando Castets

Interpretes

Héctor Alterio, Natalia Verbeke, Ricardo Darín

Lugares de rodaje

Argentina

Sinopsis

Rafael Belvedere, el dueño de un restaurante cuya vida está sumida en la rutina, se replantea por completo su existencia cuando tiene que apoyar a su familia para hacer posible que se cumpla el sueño de su madre, enferma de Alzheimer, de celebrar la boda que no tuvo en el pasado.

Ayudas Programa IBERMEDIA

☒ SI ☐ NO

¿Ayuda a la coproducción?

☐ SI

☒ NO

Año Ayuda a la Coproducción

¿Otras Ayudas?

☒ SI

☐ NO

¿A qué?

Distri/promo 2001

FESTIVAL

Montreal

Edición/año festival

2001

Premio

- Gran Premio Especial del Jurado
- Bélanger Sauvé para el Mejor Largometraje de América Latina

TÍTULO

El último tren

Director

Diego Arsuaga

Año

2002

Nacionalidad

Argentina, España, Uruguay

Participaciones en la coproducción

Arg. (52.00 %)

Esp. (28.00 %)Uru(20.00 %)

¿Espana participación mayoritaria? ☐ Si ☒ No

Producción

Tornasol Films, S.A., Taxi Films, Patagonik Film Group, S.A.,
Con la colaboración de: Televisión Federal, S.A. (Telefé), Rambla
Producciones S.A.
Con la participación de Antena 3, Vía Digital.

Distribución y ventas

Alta Classics S.L. Unipersonal

Recaudación y espectadores en España

Espectadores: 120.730

Recaudación: 552.266,57

Guión

Beda Docampo Feijoo , Diego Arsuaga , Fernando León

Interpretes

Héctor Alterio (Profesor), Federico Luppi (Pepe), Pepe Soriano
(Secretario), Gastón Pauls (Jimmy), Balaram Dinard (Guito),
Saturnino García (De León) Eduardo Migliónico (Ponce) Elisa
Contreras (Micaela)

Lugares de rodaje

Montevideo, Tacuarembó y Paso de los Toros (Uruguay)

Sinopsis

Explica la lucha de un niño y tres ancianos, veteranos de la Asociación de Amigos del Riel, contra la venta de una vieja locomotora ya en desuso, a un productor de Hollywood. Para hacer oír su utópica reivindicación roban el tren con el que recorren el país mientras son perseguidos por las autoridades y apoyados por las gentes de los pueblos por los que esta máquina hacía ya tiempo que había dejado de pasar.

Ayudas Programa IBERMEDIA

☒ SI ☐ NO

¿Ayuda a la coproducción?

☒ SI ☐ NO

Año Ayuda a la Coproducción 2000

¿Otras Ayudas?

☒ SI ☐ NO

¿A qué?

Desarrollo 1999

FESTIVAL

Montreal

Edición/año festival

2002

Premio

- Bélanger Sauvé para el Mejor Largometraje de
América Latina
- Al Mejor Guión -Del Jurado Ecuménico

TÍTULO

El polaquito

Director

Juan Carlos Desanzo

Año

2003

Nacionalidad

Argentina, España

Participaciones en la coproducción

Argentina (80.00 %)

España(20.00 %)

¿España participación mayoritaria?

☐ Si

☒ No

Producción

Alma Ata International Pictures SL., Juan Carlos Desanzo

Distribución y ventas

Sociedad Limitada Diferencia Audiovisual S.L.

Recaudación y espectadores en España

Espectadores: 10.540

Recaudación: 46.729,62

Guión

Juan Carlos Desanzo y Ángel Osvaldo Espinosa

Interpretes

Abel Ayala (El Polaquito), Marina Glezer (Pelu), Fernando Roa (Vieja), Roly Serrano (Rengo), Laura Spinola (Chela), Lucas Lasarich (Rata), Fabián Arenillas (Sargento)

Lugares de rodaje

Buenos Aires (Argentina)

Sinopsis

Una historia de violencia y marginalidad basada en un caso real. En ella un niño de la calle se gana la vida cantando tangos en la estación de Constitución en Buenos Aires donde conoce a una joven prostituta con la que inicia una relación. El chico pronto se verá enfrentado a la mafia de la calle que explota a la muchacha.

Ayudas Programa IBERMEDIA

☐ SI

☒ NO

¿Ayuda a la coproducción?

☐ SI

☒ NO

Año Ayuda a la Coproducción

¿Otras Ayudas?

☐ SI

☒ NO

¿A qué?

FESTIVAL

Montreal

Edición/año festival

2003

Premio

- Premio a la Interpretación Femenina (a Marina Glezer)

* Fuentes: MCU/ICAA, Bases de Datos de los Festivales y Productoras de los filmes

TÍTULO

Cleopatra

Director

Eduardo Mignogna

Año

2003

Nacionalidad

España, Argentina

Participaciones en la coproducción

Argentina (50.00 %)

España (50.00 %)

¿España participación mayoritaria?

☐ Si

☐ No

Producción

Alquimia Cinema, S.A., Patagonik Film Group S.A.
 Con la participación de: TVE, Canal Plus

Distribución y ventas

Sociedad Limitada Diferencia Audiovisual S.L.

Recaudación y espectadores en España

Espectadores: 162.950

Recaudación: 793.023,12

Guión

Eduardo Minogna

Interpretes

Norma Aleandro (Cleopatra), Natalia Oreiro (Sandra), Leonardo Sbaraglia (Carlos), Héctor Alterio (Roberto), Alberto de Mendoza (Víctor), Boy Olmi (Francis)

Lugares de rodaje

Argentina

Sinopsis

La película narra un periodo de tres días en la vida de dos mujeres que deciden romper con su rutinaria cotidianidad y emprender un camino que las lleva de Buenos Aires a Córdoba, Salta y Jujuy donde los paisajes van tomando importancia. A su aventura se suma un buscavidas en medio de su propio proceso personal.

Ayudas Programa IBERMEDIA

☐ SI ☒ NO

¿Ayuda a la coproducción?

☐ SI

☒ NO

Año Ayuda a la Coproducción

¿Otras Ayudas?

☐ SI

☒ NO

¿A qué?

FESTIVAL

Montreal

Edición/año festival

2003

Premio

- Zénith de Oro al Mejor Filme de América Latina (Premio Glauber Rocha)

* Fuentes: MCU/ICAA, Bases de Datos de los Festivales y Productoras de los filmes

TÍTULO

Mariposa Negra

Director

Francisco Lombardi

Año

2006

Nacionalidad

Perú, España

Participaciones en la coproducción

Perú (70.00 %)

España (30.00 %)

¿España participación mayoritaria?☐ Sí☒ No**Producción**

Inca Cine Sac, Fausto Producciones, S.L., Malvarrosa Media, S.L.

Distribución y ventas

Sherlock Films SL.

Recaudación y espectadores en España

Espectadores: 5.062

Recaudación: 23.512,95

Guión

Giovanna Pollarolo

Interpretes

Gustavo Bueno, Magdiel Ugaz, Meliana Urbina

Lugares de rodaje

Lima (Perú)

Sinopsis

Tras la muerte de un joven juez su novia, Gabriela, conoce a Ángela, una periodista. Juntas tratarán de averiguar que se esconde tras el crimen, lo que las enfrentará a la corrupción de las más altas esferas del poder. En el proceso descubrirán también cosas sobre sus propias identidades.

Ayudas Programa IBERMEDIA☐ SI ☒ NO**¿Ayuda a la coproducción?**☐ SI☒ NO**Año Ayuda a la Coproducción****¿Otras Ayudas?**☐ SI☒ NO**¿A qué?****FESTIVAL**

Montreal

Edición/año festival

2006

Premio - Glauber Rocha para el Mejor Filme de América Latina

* Fuentes: MCU/ICAA, Bases de Datos de los Festivales y Productoras de los filmes

TÍTULO

La virgen de los sicarios

Director

Barbet Schroeder

Año

2000

Nacionalidad

Francia, España, Colombia

Participaciones en la coproducción

Fra. (70.00 %)

Col. (20.00 %)Esp.(10.00 %)

¿España participación mayoritaria? ☐ Si ☒ No

Producción

Les Films du Losange, Canal Plus, Proyecto Tucan, Vértigo Films S. L., Tornasol Films S.A.

Distribución y ventas

Vértigo Films S.L

Recaudación y espectadores en España

Espectadores: 62.021

Recaudación: 263.833,87

Guión

Fernando Vallejo

Interpretes

Anderson Ballesteros, German Jaramillo, Juan David Restrepo, Manuel Busquets

Lugares de rodaje

Colombia

Sinopsis

El filme se adentra en los entresijos de la relación de un maduro escritor con un joven sicario en Medellín. La historia se desarrolla en los barrios marginales de la gran urbe, rodeada de violencia y muerte en una ciudad acaparada por los cárteles de la droga.

Ayudas Programa IBERMEDIA

☐ SI ☒ NO

¿Ayuda a la coproducción?

☐ SI ☒ NO

Año Ayuda a la Coproducción

¿Otras Ayudas?

☐ SI ☒ NO

¿A qué?

FESTIVAL

Venecia

Edición/año festival

2000

Premio

- Medalla de Oro del Presidente del Senado Italiano
- San Marco (Mención Especial)

* Fuentes: MCU/ICAA, Bases de Datos de los Festivales y Productoras de los filmes

Mar Binimelis Adel
DL:T. 1707-2011

TÍTULO

Palavra e utopia (Palabra y utopía)

Director

Manoel de Oliveira

Año

2000

Nacionalidad

España, Italia, Francia, Brasil, Portugal

Participaciones en la coproducción

Por.(50.00 %)Fra.(20.00 %) **¿España participación mayoritaria?** ☐ Si ☒ No
Bra.(20.00 %)Esp.(10.00 %)

Producción

Madragoa Filmes,Wanda Films, Gemini Films, Plateau Produções

Distribución y ventas

Wanda Visión, S.A.

Recaudación y espectadores en España

Espectadores: 4.639
Recaudación: 21.210,55

Guión

Manoel de Oliveira

Interpretes

Lima Duarte, Luís Miguel Cintra, Ricardo Trepa

Lugares de rodaje

Brasil, Italia, Francia, Inglaterra

Sinopsis

Película basada en la biografía del predicador portugués António Vieira que durante el Siglo XVII recorrió Brasil. Allí se convirtió en un defensor de los indios. Más tarde, a su regreso a las cortes europeas, su progresismo le enfrentó a la Inquisición.

Ayudas Programa IBERMEDIA

☒ SI ☐ NO

¿Ayuda a la coproducción? ☒ SI ☐ NO

Año Ayuda a la Coproducción 1999

¿Otras Ayudas? ☒ SI ☐ NO

¿A qué? Distri/promo, 2000

FESTIVAL

Venecia

Edición/año festival 2000

Premio - De la crítica "Bastone Bianco"

* Fuentes: MCU/ICAA, Bases de Datos de los Festivales y Productoras de los filmes

TÍTULO

La virgen de la lujuria

Director

Arturo Ripstein

Año

2002

Nacionalidad

España, México, Portugal

Participaciones en la coproducción

Esp.(70.00 %)

Méx.(20.00 %)Por.(10.00 %)

¿España participación mayoritaria? ☒ Si ☐ No

Producción

Producciones Amaranta, Mate Productions, Tusitala y Fado Filmes
Con la participación del: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), FOPROCINE (Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad), Fundación Autor, Sociedad General de Autores (SGAE), Vía Digital.

Distribución y ventas

Laurenfilm S.A.

Recaudación y espectadores en España

Espectadores: 69.626

Recaudación: 334.866,48

Guión

Paz Alicia Garcíadiego

Interpretes

Ariadna Gil (Lola), Luis Felipe Tovar (Nacho), Juan Diego (Gimeno-Mikado), Julián Pastor (Don Lázaro), Patricia Reyes Spíndola (Raquel), Daniel Giménez-Cacho (Toledano), Alberto Estrella (Gardena), Carmen Madrid (Imelda)

Lugares de rodaje

México D.F. y Madrid.

Sinopsis

Narra la relación sadomasoquista entre un solitario camarero mexicano y una prostituta española. La historia sucede sobre el telón de fondo del exilio español en México durante el Franquismo.

Ayudas Programa IBERMEDIA

☒ SI ☐ NO

¿Ayuda a la coproducción?

☒ SI ☐ NO

Año Ayuda a la Coproducción 1999

¿Otras Ayudas?

☒ SI ☐ NO

¿A qué?

Desarrollo 1998

FESTIVAL

Venecia

Edición/año festival

2002

Premio

- San Marcos, Mención Especial

TÍTULO

Whisky

Director

Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll

Año

2004

Nacionalidad

Uruguay, España

Participaciones en la coproducción

Uruguay (80.00 %)

España (20.00 %)

¿España participación mayoritaria?

☐ Si

☒ No

Producción

Wanda Visión, S.A., Control Zeta Films
 Con la participación de: Canal Plus

Distribución y ventas

Wanda Visión, S.A.

Recaudación y espectadores en España

Espectadores: 148.817

Recaudación: 752.663,71

Guión

Pablo Stoll , Juan Pablo Rebella , Gonzalo Delgado Galiana

Interpretes

Andrés Pazos (Jacobo Köller), Mirella Pascual (Marta), Jorge Bolani
 (Herman Köller), Ana Katz (Graciela), Daniel Hendler (Martín)

Lugares de rodaje

Montevideo, Piriápolis (Uruguay)

Sinopsis

La película, situada en Montevideo, presenta una historia sobre la soledad que se va tejiendo a través de los pequeños detalles de la cotidianidad de tres personajes, sumidos en una rutina monótona, que se verá momentáneamente trastornada por los acontecimientos.

Ayudas Programa IBERMEDIA

☒ SI ☐ NO

¿Ayuda a la coproducción?

☐ SI

☒ NO

Año Ayuda a la Coproducción

¿Otras Ayudas?

☒ SI

☐ NO

¿A qué?

Distri/promo 2004

FESTIVAL

Tokio, Cannes

Edición/año festival

2004

Premio

Tokio: -Gran Premio de Tokio -Mejor Actriz (Mireia Pascual)
 Cannes: -Mirada Original -FIPRESCI de la Crítica Internacional

* Fuentes: MCU/ICAA, Bases de Datos de los Festivales y Productoras de los filmes

TÍTULO

XXY

Director

Lucía Puenzo

Año

2007

Nacionalidad

Argentina, Francia, España

Participaciones en la coproducción

Argentina (75.00 %)

España (25.00 %)

¿España participación mayoritaria?

☐ Si

☒ No

Producción

Wanda Visión, S.A., Historias Cinematográficas, Pyramide Films
Con el apoyo del: INCAA, ICAA, Fonds Sud Cinéma

Distribución y ventas

Wanda Visión, S.A.

Recaudación y espectadores en España

Espectadores: 43.545

Recaudación: 236.584,70

Guión

Lucía Puenzo

Interpretes

Ricardo Darín (Kraken), Inés Efrón (Álex), Martín Piroyanski (Álvaro), Ramiro Germán Palacios (Ramiro), Valeria Bertuchelli (Suli), Carolina Pelereti (Erika), Luciano Nobile (Vando), Guillermo Angelelli (Juan), César Troncoso (Washington)

Lugares de rodaje

Uruguay

Sinopsis

Esta película narra como Álex, una adolescente que presenta una intersexualidad, se enfrenta a su identidad cuando llega la visita de un amigo de la familia, cirujano plástico y el hijo de éste. Entre ambos jóvenes se establecerá una relación marcada por un contexto en el que la fascinación y el repudio social se barajan a partes iguales.

Ayudas Programa IBERMEDIA

☐ SI ☒ NO

¿Ayuda a la coproducción?

☐ SI

☒ NO

Año Ayuda a la Coproducción

¿Otras Ayudas?

☐ SI

☒ NO

¿A qué?

FESTIVAL

Cannes

Edición/año festival

2007

Premio

- Gran Premio Semana de la Crítica

* Fuentes: MCU/ICAA, Bases de Datos de los Festivales y Productoras de los filmes

Anexo 5a

Real Decreto 81/1997, del 24 de enero, por el que se desarrolla parcialmente la Ley 17/1994, de 8 de junio, de Protección y Fomento de la Cinematografía, y se actualizan y refunden normas relativas a la Realización de Películas en Coproducción, salas de Exhibición y Calificación de Películas Cinematográficas.

DISPONGO:

Artículo 1. *Composición de la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología.*

La Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología, órgano de planificación, coordinación y seguimiento del Plan Nacional de Investigación Científica y Desarrollo Tecnológico, tendrá la siguiente composición:

1.º Presidente: el Presidente del Gobierno o Vicepresidente del Gobierno en quien delegue.

2.º Vicepresidente 1.º: la Ministra de Educación y Cultura.

3.º Vicepresidente 2.º: el Ministro de Industria y Energía.

4.º Vocales:

a) El Secretario de Estado de Economía del Ministerio de Economía y Hacienda.

b) El Secretario de Estado de Universidades, Investigación y Desarrollo del Ministerio de Educación y Cultura.

c) El Secretario de Estado de Energía y Recursos Minerales del Ministerio de Industria y Energía.

d) El Secretario general de Empleo del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.

e) Director del Departamento de Educación y Cultura del Gabinete de la Presidencia del Gobierno.

f) El Director general de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores.

g) El Director general de Armamento y Material del Ministerio de Defensa.

h) El Director general de Análisis y Programación Presupuestaria del Ministerio de Economía y Hacienda.

i) El Director general del Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, del Ministerio de Fomento.

j) El Director general de Tecnología y Seguridad Industrial del Ministerio de Industria y Energía.

k) El Director general de Calidad y Evaluación Ambiental del Ministerio de Medio Ambiente.

l) El Presidente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas del Ministerio de Educación y Cultura.

m) El Director general del Instituto Nacional de Investigación y Tecnología Agraria y Alimentaria del Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.

n) El Director del Instituto de Salud Carlos III del Ministerio de Sanidad y Consumo.

5.º Secretario: el Director general de Investigación y Desarrollo del Ministerio de Educación y Cultura.

Artículo 2. *Composición de la Comisión Permanente de la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología.*

La Comisión Permanente de la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología estará integrada por los siguientes miembros:

1.º Presidente: la Ministra de Educación y Cultura.

2.º Vicepresidente 1.º: el Secretario de Estado de Universidades, Investigación y Desarrollo del Ministerio de Educación y Cultura.

3.º Vicepresidente 2.º: el Secretario de Estado de Energía y Recursos Minerales del Ministerio de Industria y Energía.

4.º Vocales:

a) El Secretario de Estado de Economía del Ministerio de Economía y Hacienda.

b) El Director del Departamento de Educación y Cultura del Gabinete de la Presidencia del Gobierno.

c) El Director general de Análisis y Programación Presupuestaria del Ministerio de Economía y Hacienda.

d) El Director general de Tecnología y Seguridad Industrial del Ministerio de Industria y Energía.

5.º Secretario: el Director general de Investigación y Desarrollo del Ministerio de Educación y Cultura.

Disposición adicional única. *Adscripción de órganos, personal y medios de la Comisión Permanente de la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología.*

A los efectos previstos en el apartado 2 del artículo 7 de la Ley 13/1986, de 14 de abril, de Fomento y Coordinación General de la Investigación Científica y Técnica, la estructura orgánica, el personal y los medios necesarios con que contará la Comisión Permanente de la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología estarán adscritos al Ministerio de Educación y Cultura.

Disposición derogatoria única. *Derogación normativa.*

Quedan derogadas cuantas disposiciones de igual o inferior rango se opongan a lo establecido en el presente Real Decreto y, expresamente, el Real Decreto 406/1995, de 17 de marzo, por el que se determina la composición de la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología.

Disposición final única. *Entrada en vigor.*

El presente Real Decreto entrará en vigor el día siguiente al de su publicación en el «Boletín Oficial del Estado».

Dado en Madrid a 24 de enero de 1997.

JUAN CARLOS R.

La Ministra de Educación y Cultura,
ESPERANZA AGUIRRE Y GIL DE BIEDMA

3875 *REAL DECRETO 81/1997, de 24 de enero, por el que se desarrolla parcialmente la Ley 17/1994, de 8 de junio, de Protección y Fomento de la Cinematografía, y se actualizan y refunden normas relativas a la realización de películas en coproducción, salas de exhibición y calificación de películas cinematográficas.*

La transformación del mercado hace necesaria la actualización de medidas que garanticen el pluralismo y la difusión de las películas y permitan el desarrollo de la cinematografía española en su conjunto.

La Ley 17/1994, de 8 de junio, de Protección y Fomento de la Cinematografía, en su disposición final segunda señala un plazo limitado de vigencia para las disposiciones relativas a la cuota de distribución, por lo que se considera necesario iniciar el proceso de desaparición de las licencias de doblaje que han perturbado la distribución de las películas españolas, homologando nuestra legislación en este tema al resto de los países de la Unión Europea. El capítulo I de ese Real Decreto contempla una liberalización de las cuotas de distribución fijadas en el artículo 7 de la Ley 17/1994 junto a la flexibilización de la cuota de pantalla, establecida en el artículo 6 de la misma Ley 17/1994. Estas medidas se adoptan de acuerdo con la disposición adicional primera, que concede al Gobierno facultades de modificación atendiendo a las circunstancias y necesidades del mercado cinematográfico y, para obtener una razonable graduación, se otorga carácter retroactivo a determinadas medidas sobre las cuotas de pantalla y de distribución, que no lesionan derechos o intereses legítimos.

La misma Ley 17/1994, en su artículo 4, establece que el Gobierno fijará medidas que fomenten las coproducciones. El capítulo II de este Real Decreto dicta unas normas que facilitan los acuerdos de coproducción entre las empresas de distintos Estados, conforme a la situación actual del mercado y a las competencias de ejecución atribuidas a las Comunidades Autónomas.

Asimismo la Ley 17/1994, de 8 de junio, declara expresamente vigente, hasta tanto se dicte por el Gobierno un Reglamento General de desarrollo, el Real Decreto 1419/1978, de 26 de junio, por el que se establecen normas de control de taquilla en salas de exhibición cinematográfica, que permiten la información necesaria para la efectividad de los derechos de los titulares de las obras cinematográficas y para el fomento de la cinematografía; por lo tanto es urgente la actualización de esta norma para adecuarla a los avances técnicos de la informática, lo que se efectúa en el capítulo III junto con otras normas propias de las salas de exhibición.

En el capítulo IV se refunden normas sobre la calificación de obras cinematográficas, que se encuentran dispersas, reservando el capítulo V para la refundición de las que afectan a las películas y salas X, al tiempo que se reconoce las competencias de las Comunidades Autónomas, que las hayan asumido.

Se desarrollan en el capítulo VI los artículos 9 y 10 de la Ley 17/1994, de 8 de junio, relativos al procedimiento sancionador.

La disposición final cuarta de la Ley 17/1994, de 8 de junio, de Protección y Fomento de la Cinematografía, autoriza al Gobierno para dictar las disposiciones necesarias para el desarrollo de la misma y para refundir y armonizar la normativa reglamentaria vigente en las materias afectadas y, en la elaboración de esta norma, han sido oídas las Comunidades Autónomas concernidas, y consultadas las entidades representativas de los intereses afectados.

En su virtud, a propuesta de la Ministra de Educación y Cultura, previa aprobación del Ministro de Administraciones Públicas, de acuerdo con el Consejo de Estado, y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día 24 de enero de 1997,

DISPONGO:

CAPÍTULO I

Cuotas de pantalla y de distribución

Artículo 1. *Cuota de pantalla.*

1. La salas de exhibición cinematográfica estarán obligadas a programar dentro de cada año natural obras cinematográficas comunitarias en versión original o dobladas, en forma tal que al concluir cada año natural se haya observado la proporción de un día como mínimo de obra cinematográfica comunitaria por cada tres días de exhibición de películas de terceros países en versión doblada a cualquier lengua oficial española, con independencia de la fecha de estreno de las películas computables.

2. En lugar de la proporción anterior se aplicará la de un día de película comunitaria por cada cuatro días de exhibición de películas de terceros países, cuando éstas se exhiban en todas las sesiones ordinarias de un mismo día dobladas a alguna lengua oficial española propia de una Comunidad Autónoma. Igual proporción se aplicará, a los días de proyección de las películas comunitarias designadas por el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) o por las Comunidades Autónomas en el ámbito de su competencia territorial, como de especial interés cinematográfico.

Artículo 2. *Cuotas de distribución cinematográfica.*

Las empresas distribuidoras tendrán derecho a la obtención de tres licencias de doblaje a cualquier lengua oficial española de películas de terceros países por cada obra cinematográfica de cualquier Estado miembro de la Unión Europea, que acrediten tener contratada para su distribución en España, en las condiciones siguientes:

a) La primera licencia se obtendrá cuando se acredite que la obra cinematográfica comunitaria ha logrado unos ingresos brutos en taquilla de diez millones de pesetas.

b) La segunda licencia se obtendrá cuando se acredite que la obra cinematográfica comunitaria ha logrado unos ingresos brutos en taquilla de veinte millones de pesetas.

c) La tercera licencia se obtendrá cuando se acredite que la obra cinematográfica comunitaria ha logrado unos ingresos brutos en taquilla de treinta millones de pesetas y, en caso de exhibirse en versión doblada, siempre que lo sea al menos en dos lenguas oficiales españolas, haya logrado unos ingresos brutos en taquilla de cinco millones de pesetas en lengua española minoritaria y se haya exhibido en dicha lengua en un mínimo de cinco poblaciones.

CAPÍTULO II

Normas para la realización de películas cinematográficas en coproducción

Artículo 3. *Régimen general.*

De conformidad con lo previsto en el artículo 4 de la Ley 17/1994, de 8 de junio, de Protección y Fomento de la Cinematografía, que autoriza al Gobierno para acordar, dentro de los límites presupuestarios, medidas de fomento dirigidas a las coproducciones que reúnan las condiciones que se regulen reglamentariamente, las películas realizadas en régimen de coproducción hispano-extranjera conforme a lo establecido en el presente capítulo, obtendrán la nacionalidad española y podrán tener acceso a las ayudas y demás medidas de fomento establecidas para las películas españolas.

Artículo 4. *Documentación del proyecto.*

El productor español que desee obtener la nacionalidad española para una película que realice una coproducción deberá dirigirse al Director general del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) o, en el caso de que el productor se encuentre establecido en una Comunidad Autónoma con competencias en la materia, al órgano competente de dicha Comunidad, para la aprobación del proyecto, a cuyo efecto acompañará la siguiente documentación:

1. Documento acreditativo de la conformidad del autor o autores del guión o, en su caso, de la obra preexistente, y certificación acreditativa de si está o no inscrita en el Registro de la Propiedad Intelectual.

2. Guión de la película, plan de rodaje y presupuesto económico del proyecto.

3. Relación nominal, de los componentes de los equipos de creación, técnicos especializados, artísticos y personal de servicios, con expresión de su nacionalidad. Se entiende por personal de creación a las personas que tengan la calidad de autor (autores de la obra preexistente, guionistas, directores, compositores), así como el montador jefe, el director de fotografía, el director artístico y el jefe de sonido.

4. Contrato de coproducción, en el que se especificarán los pactos de las partes, relativos a los diferentes

extremos que se regulan en el presente Real Decreto con indicación precisa de las aportaciones técnico-artísticas, transferencias dinerarias de cada coproductor, y del reparto de mercados y beneficios.

Artículo 5. *Requisitos.*

Salvo en lo dispuesto en los convenios bilaterales de coproducción suscritos por España, para obtener la nacionalidad española y ser beneficiarias de medidas de fomento al cine español, las aportaciones de los coproductores deberán acomodarse a lo previsto en el artículo 7 de este Real Decreto y reunir los siguientes requisitos:

a) Que sean consideradas nacionales en los países coproductores, beneficiándose con pleno derecho de las ventajas concedidas a las películas de cada país por sus respectivas legislaciones.

b) Que se realice por personal de creación, técnico, artístico y personal de servicios que posean la nacionalidad de alguno de los países a que pertenecen los coproductores. Por causas debidamente justificadas el Director general del ICAA, o el órgano competente de la Comunidad Autónoma, podrá admitir excepciones a esta regla, previo informe del órgano colegiado competente en materia de ayudas a la cinematografía.

Se entenderá que dicho personal es el responsable de su cometido en la totalidad de la película.

c) Que la película sea dirigida por un solo director. El Director general del ICAA, previo informe del órgano colegiado competente en materia de ayudas a la cinematografía, o el órgano competente de la Comunidad Autónoma, podrá admitir excepciones a esta norma cuando lo requieran las características de la película o se trate de una coproducción compuesta por varios episodios.

d) La proporción de participación podrá oscilar, por película, del 20 al 80 por 100 del coste de la misma. En el caso de las coproducciones multipartitas, la participación menor no podrá ser inferior al 10 por 100, y la mayor no podrá exceder del 70 por 100 del coste total de la misma.

e) Dentro de una coproducción multipartita podrá haber al menos un productor en coproducción financiera, respetando las normas que rigen las coproducciones financieras.

Artículo 6. *Resolución.*

El Director general del ICAA, o el órgano que corresponda de la Comunidad Autónoma competente, a la vista de los informes previstos, en su caso, en el artículo anterior o de otros que puedan solicitarse, resolverá sobre la aprobación del proyecto de coproducción. La resolución aprobatoria del proyecto llevará implícita la concesión provisional de la nacionalidad española de la película a efectos de la eventual solicitud de las medidas de fomento que puedan ser de aplicación. El reconocimiento definitivo de la nacionalidad española se otorgará cuando la película se presente a calificación siempre y cuando aquella se adecue al proyecto aprobado en su día.

Artículo 7. *Aportaciones.*

1. La aportaciones técnicas y artísticas, así como el rodaje en exteriores o interiores, deberán ser proporcionales a la participación económica en la realización de la película.

2. Para que el trabajo de los guionistas sea valorado como participación española deberá ser realizado exclu-

sivamente por guionistas de nacionalidad española y figurar como tal en el contrato de coproducción, excepto que conforme al guión fuese necesaria la colaboración de guionistas de otras nacionalidades.

3. La aportación del coproductor español minoritario deberá comportar obligatoriamente una efectiva participación creativa, técnica y artística, con, por lo menos, un elemento considerado creativo de los mencionados en el artículo 4.3 del presente Real Decreto, un actor en papel principal y un actor en papel secundario, y un técnico especializado. Si por necesidades de la película no fuese posible, la colaboración de un actor, se aportará en su lugar dos técnicos especializados.

4. Los trabajos de rodaje en estudio, de sonorización y de laboratorio deben ser realizados respetando las disposiciones siguientes:

a) Los rodajes en estudio deben tener lugar preferentemente en el país del coproductor mayoritario, excepto que conforme al contenido del guión, deba el citado rodaje tener lugar mayoritariamente en el país de cualquier otro de los coproductores o, en su caso, en terceros países.

En el caso de que el productor mayoritario sea nacional de un Estado miembro de la Unión Europea, el rodaje podrá tener lugar en cualquiera de los países que integran la misma.

b) Para la aplicación de las normas a que se refiere este capítulo, el productor español deberá ser copropietario del negativo original (imagen y sonido) cualquiera que sea el lugar donde se encuentre depositado.

c) Cada coproductor tiene derecho, en cualquier caso, a un internegativo en su propia versión. Si uno de los coproductores renuncia a este derecho, el negativo será depositado en lugar elegido de común acuerdo con los coproductores.

d) La postproducción y el revelado del negativo será efectuado preferentemente en los estudios y laboratorios del país mayoritario. En caso de que el coproductor mayoritario sea nacional de un Estado de la Unión Europea, la postproducción y el revelado del negativo podrá ser efectuado en cualquiera de los países miembros de la misma.

El tiraje de las copias destinadas a la exhibición en cada uno de los países de que sean nacionales los coproductores, podrá efectuarse en el citado país. En caso de que uno o varios de los coproductores sean nacionales de países miembros de la Unión Europea, podrá proceder al tiraje de las citadas copias en cualquiera de los Estados miembros.

5. Los cobros y pagos entre residentes y no residentes que sean consecuencia de la coproducción de películas se regirán por la legislación sobre transacciones económicas en el exterior.

Artículo 8. *Presentación en festivales.*

Cuando las obras cinematográficas realizadas en coproducción sean presentadas en los festivales internacionales se mencionará a todos los países coproductores.

Artículo 9. *Coproducciones financieras.*

1. Por excepción a las disposiciones precedentes, y sin perjuicio de lo dispuesto en los convenios de coproducción suscritos por España, pueden ser aprobados como proyectos de coproducciones bipartitas, aquellos que reúnan las condiciones siguientes:

a) Ser de un coste superior a 200.000.000 de pesetas.

b) Admitir una participación minoritaria que podrá ser limitada al ámbito financiero, conforme al contrato

de coproducción, que no sea inferior al 10 por 100 ni superior al 25 por 100 del coste de producción.

c) Reunir las condiciones fijadas para la concesión de nacionalidad por la legislación vigente del país mayoritario.

d) Incluir en el contrato de coproducción disposiciones relativas al reparto de los ingresos.

2. Para la aplicación de la excepción prevista en el presente artículo los proyectos beneficiarios deberán ser, alternativamente, de participación mayoritaria de cada uno de los dos países y de las aportaciones financieras efectuadas por los coproductores de uno y otro país deberán estar globalmente equilibradas.

Artículo 10. *Ayudas públicas.*

1. Las ayudas económicas que, en su caso, la legislación vigente conceda al coproductor español, y los consecuentes derechos y obligaciones, le serán atribuidas a dicho coproductor exclusivamente, no admitiéndose pacto en contrario.

2. Respecto de las ayudas establecidas en el Real Decreto 1282/1989, de 28 de agosto, en las coproducciones financieras los productores tendrán derecho únicamente a las ayudas a la amortización del 15 por 100, establecidas con carácter general en el artículo 7.1.

3. En las coproducciones con participación española minoritaria los productores que deseen obtener las ayudas especificadas en el apartado 2 del artículo 7 del Real Decreto 1282/1989 deberán haber realizado una coproducción con participación española igualitaria, o mayoritaria, o una película cien por cien española en los tres años anteriores. En caso de que el productor renuncie a ayudas específicas y se limite a la ayuda del 15 por 100 del artículo 7.1 del mencionado Real Decreto, no tendrá la obligación anterior.

CAPÍTULO III

Normas para las salas de exhibición cinematográfica

Artículo 11. *Ámbito.*

1. Lo dispuesto en el presente capítulo será de aplicación a todas las salas o recintos de exhibición cinematográfica abiertos al público mediante precio o contraprestación fijados por el derecho de asistencia a la proyección de películas determinadas, bien sean dichos locales permanentes o de temporada, y cualquiera que sea su ubicación y titularidad. En caso de que la sala se encuentre establecida en una Comunidad Autónoma que haya dictado normas en materia de control de taquilla, no se aplicarán las del presente capítulo.

2. Antes de iniciar su actividad una sala de exhibición cinematográfica, su titular debe estar inscrito en el Registro Público de Empresas Cinematográficas dependientes del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales y la sala incluida en la declaración registral de las que explota. Se presumirá que cada sala se encuentra en funcionamiento conforme al régimen de temporada declarado y es explotada por el titular que así lo haya manifestado en el Registro de Empresas Cinematográficas.

3. En aquellas Comunidades Autónomas en que la Administración autonómica haya creado un Registro de Empresas Cinematográficas propio, la inscripción de una empresa en el Registro autonómico será suficiente para proceder a su inscripción en el Registro del ICAA, sin necesidad de que la empresa tramite una segunda solicitud de inscripción. El Registro autonómico remitirá al Registro del ICAA la documentación necesaria.

Artículo 12. *Billetes reglamentarios.*

1. Nadie puede ser admitido a una sesión de espectáculos cinematográficos si no es portador de un billete reglamentario expedido antes de entrar en el local.

2. Los billetes tendrán el formato, contenido y características que se determinen en las normas de desarrollo y aplicación de este Real Decreto, o las que dicten las Comunidades Autónomas competentes.

Artículo 13. *Informes de exhibición de películas.*

1. Las empresas titulares de las salas de exhibición cinematográfica, deberán cumplimentar y hacer llegar al Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, o a la Administración de la Comunidad Autónoma competente, una parte-declaración de exhibición.

2. En dicho parte figurará la declaración de la totalidad de las obras cinematográficas proyectadas que tengan la consideración de largometrajes, o de cortometrajes, los billetes vendidos y la recaudación obtenida. Asimismo tendrán la obligación de facilitar, cuando sean expresamente requeridas, para ello, la información documental necesaria para la verificación de sus declaraciones.

Artículo 14. *Utilización de medios informáticos.*

Los titulares de las salas de exhibición podrán optar por expedir los billetes de entrada reglamentarios y, conjuntamente, emitir los informes de exhibición, mediante la instalación de un sistema informático de confección de billetes y emisión de informes telemáticos y escritos, de modelo y programa que, para garantizar la seguridad, integridad y compatibilidad técnica de los datos, habrán de ser aprobados previamente por la Administración competente. En todo caso existirá una coordinación entre el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales y las Comunidades Autónomas competentes en materia de control de taquilla.

Artículo 15. *Publicidad de la calificación del programa y certificados de calificación por edades.*

1. En lugar bien visible de la taquilla de las salas de exhibición habrá de darse a conocer a los espectadores, a título orientativo, la calificación por edades de la película o películas, incluyendo los cortometrajes y avances, que formen parte del programa.

2. Los certificados de calificación por edades correspondientes a las copias de las películas que constituyan el programa que se esté proyectando, así como de los avances que se exhiban, se encontrarán en el propio local, a disposición de los organismos competentes.

3. La calificación de toda película habrá de insertarse, obligatoriamente, en la publicidad de la misma, difundida por cualquier medio, así como antes del primer fotograma de cada copia de la misma, de forma claramente perceptible para los espectadores.

CAPÍTULO IV

Calificación de obras cinematográficas

Artículo 16. *Calificación de películas y demás obras audiovisuales.*

1. Antes de proceder a la comercialización, difusión o publicidad de una película cinematográfica, u obra audiovisual en cualquier soporte, en territorio español deberá presentarse en el Instituto de la Cinematografía

y de las Artes Audiovisuales, o a la Comunidad Autónoma competente, una copia íntegra, para su visionado, clasificación y calificación por grupos de edades.

2. En el caso de las películas presentadas al ICAA, el Director general de dicho Instituto resolverá sobre la calificación, previo informe de la Comisión de Calificación de Películas Cinematográficas, indicándose la edad de los públicos a que va destinada. La calificación deberá notificarse al solicitante en el plazo máximo de un mes, a contar desde la presentación de la solicitud, la película y la documentación completa. Transcurrido el mencionado plazo sin dictar resolución, se entenderá aceptada la calificación solicitada por el interesado.

En el caso de que el informe de la Comisión de Calificación se pronuncie por el destino de la película a la exhibición en salas X, se actuará conforme a lo previsto en la Ley 1/1982, de 24 de febrero.

Artículo 17. *Comisión de Calificación de Películas Cinematográficas.*

1. La Comisión de Calificación de Películas Cinematográficas, creada por la disposición adicional segunda de la Ley 1/1982, de 24 de febrero, será el órgano colegiado dependiente del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, encargado con carácter exclusivo y ámbito nacional de emitir informes acerca de las películas y obras audiovisuales consideradas «X», y sobre la calificación por edades de las películas destinadas a su exhibición en salas, y demás obras audiovisuales, sin perjuicio de lo dispuesto en el artículo 18, del presente Real Decreto.

2. La composición de la Comisión de Calificación será la siguiente:

a) Presidente: el Director general del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.

b) Vicepresidente: el titular del Departamento de Protección de dicho Instituto.

c) Vocales: un mínimo de siete y un máximo de 10 nombrados por la Ministra de Educación y Cultura, a propuesta del Director general del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales entre personas que, teniendo una especial relación con los distintos grupos sociales y sectores de la industria y de las profesiones del ámbito de la cinematografía y de lo audiovisual, reúnan las debidas condiciones de aptitud e idoneidad para el cargo.

d) Actuará como Secretario un Jefe de Servicio del citado Instituto. Se publicará en el «Boletín Oficial del Estado» la relación de vocales que formarán parte de dicha Comisión.

3. A los miembros de la Comisión de Calificación les será de aplicación el régimen de abstención y recusación que la Ley 30/1992, de 26 de noviembre, de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común, establece para las autoridades y personal al servicio de las Administraciones en su título II, capítulo III, y ningún vocal podrá permanecer en el cargo por un período superior a dos años consecutivos.

4. El Presidente de la Comisión podrá distribuir tareas entre los vocales, o crear los grupos de trabajo que considere necesarios para el mejor desarrollo de las funciones de la Comisión, determinando su composición y cometidos.

5. El funcionamiento de la Comisión será atendido con los medios materiales del ICAA y los vocales, que no tengan la consideración de funcionarios, serán retribuidos con cargo a los créditos consignados en el presupuesto del ICAA.

6. En lo no previsto en los apartados anteriores de este artículo la Comisión se regirá por lo dispuesto sobre órganos colegiados, en el capítulo II del título II de la Ley 30/1992, de 26 de noviembre, de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común.

Artículo 18. *Calificación por las Comunidades Autónomas.*

Las empresas con domicilio social en una Comunidad Autónoma que hayan asumido la función de calificación de las películas u obras audiovisuales podrán obtener para la comercialización, difusión y publicidad de las películas u obras en España, su calificación por la Administración autonómica correspondiente. En consecuencia, en dichas Comunidades Autónomas, las funciones que el presente capítulo otorga al Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, o a la Comisión de Calificación, serán llevadas a cabo por la Administración de la Comunidad Autónoma. No obstante, cuando la Comunidad Autónoma considere que la película debe destinarse a la exhibición en salas X, deberá remitir el expediente al ICAA para su resolución.

CAPÍTULO V

Películas y salas X

Artículo 19. *Películas y obras audiovisuales X.*

1. Las películas cinematográficas de carácter pornográfico o que realicen apología de la violencia serán clasificadas como películas X por Resolución del Ministerio de Educación y Cultura, previo informe de la Comisión de Calificación. Su publicidad y exhibición se realizará con arreglo a lo dispuesto en la Ley 1/1982, de 24 de febrero. Cuando la publicidad se realice en carterías de medios de comunicación se acompañará de la siguiente advertencia: «Película de proyección exclusiva en salas X».

2. Las obras audiovisuales, cualquiera que sea su soporte no destinadas a su proyección en salas cinematográficas, de carácter pornográfico o que realicen apología de la violencia y que no hayan sido previamente calificadas conforme a lo dispuesto en el apartado anterior, recibirán la calificación «X», por Resolución del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. Estas obras audiovisuales en soporte distinto del cinematográfico no podrán ser vendidas, alquiladas, o entregadas por cualquier título a personas menores de edad, ni podrán estar al alcance del público en establecimientos en los que el acceso no esté prohibido a menores de edad. En los estuches y publicidad de estas obras calificadas X se excluirá toda representación icónica, referencia argumental y título de la obra que expliciten el contenido pornográfico o apologético de la violencia.

Artículo 20. *Salas X.*

1. La autorización para el funcionamiento de salas X se otorgará, a solicitud del interesado, por resolución de la Administración de la Comunidad Autónoma que sea competente por razón del territorio donde se pretenda establecer la sala X, previa instrucción de un expediente en el que se acredite el cumplimiento de los requisitos previstos en la Ley 1/1982, de 24 de febrero. La clasificación de una sala de exhibición cinematográfica como sala X deberá hacerse constar en el Registro de Empresas Cinematográficas, con carácter previo al comienzo de sus actividades. Para la autorización de

la segunda sala X en cualquier población será necesaria la previa existencia de 21 salas comerciales abiertas todo el año, de 31 para la autorización de la tercera sala X, y así sucesivamente.

2. Las autorizaciones concedidas serán intransferibles durante tres años de explotación ininterrumpida, no pudiendo, por tanto, ser traspasadas, arrendadas ni cedidas bajo ningún título que no sea el de transmisión «mortis causa».

3. Las salas X deberán advertir al público de su carácter, mediante la indicación de «Sala X», que figurará como exclusivo rótulo del local, no podrán proyectar películas no calificadas como películas X y a ellas no tendrán acceso, en ningún caso, los menores de dieciocho años.

4. En la parte de la taquilla más visible para el público deberá existir un cartel en el que se leerá con facilidad la siguiente advertencia: «En esta sala sólo se exhiben películas de carácter pornográfico o que realicen apología de la violencia, quedando prohibida la entrada a los menores de dieciocho años». Este cartel se colocará también de forma claramente visible en la puerta de acceso.

5. En los complejos de salas cinematográficas o «multicines» en los que existan salas comerciales y salas X, estas últimas deberán funcionar de forma autónoma e independiente en relación con las salas comerciales.

CAPÍTULO VI

Procedimiento sancionador

Artículo 21. *Procedimiento para la imposición de sanciones.*

1. La imposición de las sanciones previstas en el artículo 10 de la Ley 17/1994, de 8 de junio, de Protección y Fomento de la Cinematografía, se ajustará, en lo que sea competencia de los órganos de la Administración General del Estado, al procedimiento regulado por el Reglamento del procedimiento para el ejercicio de la potestad sancionadora, aprobado por el Real Decreto 1398/1993, de 4 de agosto, con las especialidades procedimentales contenidas en este capítulo.

2. Será competente para ordenar la iniciación del procedimiento el Director general del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, y para la instrucción el órgano o funcionario que aquél designe. En el ámbito de las Comunidades Autónomas con competencias sobre la materia, corresponderá a éstas la determinación de los órganos competentes para la incoación e instrucción del procedimiento.

3. Son órganos competentes para la imposición de sanciones los determinados en el artículo 10.3 de la Ley 17/1994, de 8 de junio, de Protección y Fomento de la Cinematografía: en el ámbito de las competencias de la Administración General del Estado corresponderá al Director general del ICAA la sanción de las faltas leves, al Ministro de Educación y Cultura, las graves y al Consejo de Ministros, las de infracciones muy graves. Los órganos de las Administraciones autonómicas competentes para imponer las sanciones se determinarán por la normativa de la Comunidad Autónoma correspondiente.

Artículo 22. *Plazos.*

El plazo total para tramitar y resolver el procedimiento sancionador será de un año a contar desde la adopción del acuerdo de iniciación. En el caso de seguirse el procedimiento simplificado el plazo será de seis meses.

Artículo 23. *Resolución.*

El órgano competente para resolver, si es el mismo que adoptó el acuerdo de iniciación, dictará resolución en el plazo de dos meses desde la fecha de recepción de la propuesta de resolución. Si ambos órganos son distintos, el órgano o funcionario instructor cursará la propuesta en el mismo plazo al competente para resolver. En este último caso el plazo para resolver será de tres meses a partir de la fecha de recepción de la propuesta.

Disposición adicional primera. *Facultades de modificación.*

Se faculta a la Ministra de Educación y Cultura para que, mediante Orden, oídas las asociaciones profesionales afectadas, pueda modificar la proporción de participaciones del artículo 5.d), y los porcentajes de las ayudas del artículo 10.3.

Disposición adicional segunda. *Seguimiento de la cuota de pantalla.*

El Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, con los sectores de la industria y profesionales de la cinematografía analizará anualmente la aplicación y evolución de la cuota de pantalla.

Disposición transitoria primera. *Retroactividad de la cuota de pantalla.*

La cuota de pantalla modificada por el artículo 1 de este Real Decreto será de aplicación con efectos de 1 de enero de 1995.

Disposición transitoria segunda. *Retroactividad de la cuota de distribución.*

Las cuotas de distribución modificadas por el artículo 2 de este Real Decreto serán de aplicación para las películas comunitarias contratadas para su distribución y calificadas por edades a partir de la fecha de 1 de enero de 1995.

Disposición derogatoria única. *Derogación normativa.*

1. A la entrada en vigor del presente Real Decreto quedarán derogadas las siguientes disposiciones, sin perjuicio de la vigencia de sus normas de desarrollo, en cuanto no se opongan a lo dispuesto en esta norma, en tanto no sean aprobadas otras que las sustituyan:

a) Orden de 22 de octubre de 1952, reguladora del procedimiento para la imposición de multas, modificada por Orden de 29 de noviembre de 1956.

b) Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas.

c) Real Decreto 1067/1983, de 27 de abril, por el que se desarrolla el Título I de la Ley 1/1982, sobre salas especiales de exhibición cinematográfica.

d) Capítulo I de la Orden de 8 de marzo de 1988 por la que se dictan normas de desarrollo de los Reales Decretos 3071/1977, de 11 de noviembre; 1067/1983, de 27 de abril, y 3304/1983, de 28 de diciembre.

e) Orden de 10 de mayo de 1990 por la que se modifica el artículo 14 de la Orden de 8 de marzo de 1988, por la que se dictan las normas de desarrollo de los Reales Decretos 3071/1977, de 11 de noviembre; 1067/1983, de 27 de abril, y 3304/1983, de 28 de diciembre.

f) Orden de 7 de septiembre de 1992 por la que se regula la realización de películas cinematográficas en coproducción.

2. A la entrada en vigor de la Orden que desarrolle lo dispuesto en el capítulo III, quedará derogado el Real Decreto 1419/1978, de 26 de junio, por el que se establecen normas de control de taquilla en salas de exhibición cinematográfica.

Disposición final primera. *Autorización para dictar disposiciones de aplicación.*

Se autoriza a la Ministra de Educación y Cultura para que, en el ámbito de sus competencias, dicte las disposiciones necesarias para la aplicación del presente Real Decreto.

Disposición final segunda. *Títulos competenciales.*

El presente Real Decreto se dicta para el desarrollo de la Ley 17/1994, de 8 de junio, de Protección y Fomento de la Cinematografía, y refundición y actualización de normas contenidas en la disposición final segunda de dicha Ley.

Son preceptos de carácter básico, al amparo de lo dispuesto en los artículos 149.1.13.ª y 149.2 de la Constitución, los capítulos I, II, III, IV y V del presente Real Decreto.

Disposición final tercera. *Entrada en vigor.*

El presente Real Decreto entrará en vigor el día siguiente al de su publicación en el «Boletín Oficial del Estado».

Dado en Madrid a 24 de enero de 1997.

JUAN CARLOS R.

La Ministra de Educación y Cultura,
ESPERANZA AGUIRRE Y GIL DE BIEDMA

MINISTERIO DE AGRICULTURA, PESCA Y ALIMENTACIÓN

3876 *RESOLUCIÓN de 11 de febrero de 1997, de la Secretaría General de Pesca Marítima, por la que se efectúa la revisión anual del censo de la flota bacaladera, conforme a la Orden de 8 de junio de 1981 por la que se ordena la actividad pesquera de la flota bacaladera.*

De conformidad con lo dispuesto en el apartado 2 de la norma undécima del artículo 1 de la Orden de 8 de junio de 1981, por la que se ordena la actividad de la flota bacaladera, en concordancia con los artículos 1 y 3 de la Orden de 17 de octubre de 1988, por la que se ordena la actividad pesquera de la flota española que faena en la Zona de Regulación de la Organización de la Pesca en el Atlántico Noroccidental (NAFO), y en uso de las facultades conferidas en los artículos 2 y 1, respectivamente, de dichas Órdenes.

Esta Secretaría General de Pesca Marítima, oído el sector interesado, resuelve:

Primero.—Para la confección del Plan de Pesca de la flota bacaladera para 1997, de acuerdo con las alte-

raciones producidas en la lista de unidades bacaladeras en la relación de la Resolución de 7 de junio de 1996 de la Secretaría General de Pesca Marítima, se publica como anejo I el censo de unidades bacaladeras y coeficientes de participación de las empresas agrupadas por asociaciones al día 1 de enero de 1997, que tienen derecho a cuota de pesca de bacalao, especies afines y gallineta.

Segundo.—Asimismo, los coeficientes de participación por asociaciones, son los que figuran en el anejo II.

Tercero.—Los buques comprendidos en este censo están autorizados a faenar en aguas de NAFO durante 1997.

Cuarto.—Esta Resolución deja sin efecto la de 7 de junio de 1996.

Madrid, 11 de febrero de 1997.—El Secretario general, Samuel Jesús Juárez Casado.

Ilmos. Sres. Director general de Estructuras y Mercados Pesqueros y Director general de Recursos Pesqueros.

ANEJO I

Censo de unidades bacaladeras y coeficientes de participación de las empresas, agrupadas por asociaciones, al día 1 de enero de 1997

Empresa	Coeficiente	Nombre del buque	Matrícula y folio
Arbac			
Valiela, S. A.	8,3043	Meixueiro.	VI5 8929
		Xaxán.	VI5 8930
Pesquerías Españolas de Bacalao, S. A. (PEBSA).	6,0343	Arosa Catorce.	CO2 3846
Transpesca, S. A.	18,1056	Arosa Nueve.	CO2 3844
		Arosa Doce.	CO2 3845
		Arosa Quince.	CO2 3847
León Marco Praes.	2,9842	León Marco II.	AT4 1478
		León Marco III.	AT4 1479
Pesquerías León Marco, S. A.	7,2340	León Marco V.	AT4 1501
Bordalaborda, S. A.	5,9101	León Marco.	AT4 1500
		Virgen de Aragón.	SS2 1645
		Virgen de Laguna.	SS2 1648
Pesquera Kai Alde, S. A.	3,0622	José Cornide.	CO2 3228
		Eduardo Chao.	CO2 3227
Herederos de Juan Velasco, S. A.	8,9300	Bahía de Guipúzcoa.	SS2 1845
		Bahía de San Sebastián.	SS2 1846
Pesquera Laurak Bat, S. A.	9,0248	Olaberri.	SS1 2419
		Olazar.	SS1 2421
Pesquera Rodríguez, S. A.	10,7288	Virgen del Cabo.	SS2 1749
		Virgen del Camino.	SS2 1793
Francisco Rodríguez Pérez, S. A.	10,7288	Nuevo Virgen de Lodoiro.	VI5 9973
		Nuevo Virgen de la Barca.	VI5 9972
Agarba			
Vieira, S. A.	5,9687	Vieriasa Cinco.	VI5 9095
		Vieirasa Seis.	VI5 9845
Pesquerías Bigaro Narval, S. A.	2,9842	Bigaro.	VI5 8748
		Narval.	VI5 8752

Anexo 5b

Real Decreto 526/2002, del 14 de junio, por el que se regulan medidas de fomento y promoción de la cinematografía y la realización de películas en coproducción.

Vigente hasta el 13 de enero del 2009

En fe de lo cual, los signatarios, debidamente autorizados al efecto, han firmado el presente Protocolo.

Hecho en doble ejemplar en Ljubljana el 23 de mayo de 2001 en las lenguas española, eslovena e inglesa, siendo todos los textos igualmente auténticos. En caso de divergencia entre alguno de los textos, prevalecerá el texto en lengua Inglesa.

El presente Convenio entró en vigor el 19 de marzo de 2002, fecha de recepción de la última de las notificaciones del cumplimiento de los respectivos procedimientos legales internos, según se establece en su artículo 29.

Lo que se hace público para conocimiento general.
Madrid, 11 de junio de 2002.—El Secretario general técnico, Julio Núñez Montesinos.

MINISTERIO DE DEFENSA

12758 *ORDEN DEF/1610/2002, de 26 de junio, por la que se prorroga el plazo máximo para la liquidación de los extintos Patronato Militar de la Seguridad Social y Servicio de Seguridad Social de la Armada.*

El apartado segundo de la Orden 276/2001, de 28 de diciembre, por la que se crean las comisiones liquidadoras del Patronato Militar de la Seguridad Social y del Servicio de Seguridad Social de la Armada, establece que la liquidación de los organismos extinguidos deberá concluir en un plazo máximo de seis meses contados desde la entrada en vigor de la Orden.

El mismo apartado segundo prevé que, con carácter excepcional, este plazo podrá ser prorrogado por el Ministro de Defensa.

Las operaciones que se vienen llevando a cabo para la liquidación de los organismos citados, así como el estado actual de las auditorías previas a la liquidación, aconsejan hacer uso de la aludida previsión normativa.

En su virtud, de acuerdo con lo que establece el apartado segundo de la Orden 276/2001, de 28 de diciembre, dispongo:

Apartado único.

Con carácter excepcional, se prorroga el plazo máximo para la liquidación de los extintos Patronato Militar de la Seguridad Social y Servicio de Seguridad Social de la Armada, establecido en el apartado segundo de la Orden 276/2001, de 28 de diciembre, por la que se crean las comisiones liquidadoras del Patronato Militar de la Seguridad Social y del Servicio de Seguridad Social de la Armada, hasta el 31 de octubre de 2002.

Disposición final única.

La presente Orden entrará en vigor el día de su publicación en el «Boletín Oficial del Estado».

Madrid, 26 de junio de 2002.

TRILLO-FIGUEROA Y MARTÍNEZ-CONDE

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

12759 *REAL DECRETO 526/2002, de 14 de junio, por el que se regulan medidas de fomento y promoción de la cinematografía y la realización de películas en coproducción.*

La Ley 15/2001, de 9 de julio, de Fomento y Promoción de la Cinematografía y del Sector Audiovisual, dispone, en su artículo 4, que el Gobierno establecerá, dentro de los límites presupuestarios aprobados en cada ejercicio, medidas de fomento para la producción de películas y para la realización de coproducciones que reúnan las condiciones que se estipulen reglamentariamente. Las nuevas medidas de fomento establecen importantes innovaciones respecto de las existentes con anterioridad, en lo que se refiere a ayudas y a créditos de financiación y es preciso establecer incentivos a las empresas de producción independiente y medidas que garanticen su competitividad; al propio tiempo se establecen medidas que contemplan la importancia cada vez mayor de la producción cinematográfica y audiovisual y su contribución al mantenimiento de la diversidad cultural.

Mediante la misma Ley se dio nueva redacción al artículo 5.1 de la Ley 25/1994, de 12 de julio, por la que se incorpora al ordenamiento jurídico español la Directiva 89/552/CEE, sobre la coordinación de disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros, relativas al ejercicio de actividades de radiodifusión televisiva, modificada por la Ley 22/1999, de 7 de junio. Las aportaciones de inversión de los operadores de televisión en la producción de largometrajes y cortometrajes cinematográficos quedaron sustancialmente modificadas, debiendo regularse la cooperación de la industria televisiva y la cinematográfica.

Asimismo, la obligación de velar por la transparencia de las relaciones comerciales, exige la creación de un Comité de análisis y seguimiento del mercado. Por otra parte, el carácter cultural, artístico y sociológico de las obras cinematográficas y audiovisuales requiere el establecimiento de medidas para la conservación de todo el patrimonio cinematográfico.

La regulación legal de la nacionalidad de las obras cinematográficas y audiovisuales, y la consideración de películas españolas de las realizadas en régimen de coproducción aconseja reformar la regulación contenida en el capítulo II del Real Decreto 81/1997, de 24 de enero, por el que se desarrolla parcialmente la Ley 17/1994, de 8 de junio, de Protección y Fomento de la Cinematografía, y se actualizan y refunden normas relativas a la realización de películas en coproducción, salas de exhibición y calificación de películas cinematográficas, modificado por Real Decreto 196/2000, de 11 de febrero.

Las ayudas que se establecen para la amortización de las películas, basadas en la aceptación de los espectadores, así como las ayudas sobre proyecto y los incentivos a la innovación y a la incorporación de nuevos creadores resultan imprescindibles para el fomento de la cinematografía. El modelo de gestión que contiene el presente Real Decreto garantiza la plena efectividad de las medidas de fomento y las mismas posibilidades de obtención y disfrute por parte de sus destinatarios potenciales en todo el territorio nacional, siendo medio necesario para evitar que se supere la dotación presupuestaria del Fondo de Fomento de la Cinematografía.

La disposición final tercera de la Ley 15/2001, de 9 de julio, de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el Sector Audiovisual, cuyos artículos 4, 5, y 6 se dictaron al amparo de lo dispuesto en el artículo 149.1.13.^a y el resto al amparo del artículo 149.2 de la Constitución, autoriza al Gobierno para dictar las disposiciones necesarias para el desarrollo de la misma. En la elaboración de esta norma han sido oídas las Comunidades Autónomas concernidas y consultadas las entidades representativas de los intereses afectados.

La disposición transitoria única de la Ley 17/1994, de 8 de junio, en la redacción dada por la Ley 14/2000, de 29 de diciembre, determinó como criterio de aplicación de los regímenes de protección que se sucedieran el de la fecha de estreno comercial en España de las películas afectadas. Este criterio es el mismo que se mantiene en la disposición transitoria única del presente Real Decreto, por considerar que el concepto de «estreno» define claramente el hecho objetivo que servirá de base para la aplicación del régimen jurídico de las ayudas que se prevén en esta normativa, ya que los criterios objetivos precisos para la obtención de dichas ayudas se determinan a partir de ese momento.

En su virtud, a propuesta de la Ministra de Educación, Cultura y Deporte, previa aprobación del Ministro de Administraciones Públicas, de acuerdo con el Consejo de Estado y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día 14 de junio de 2002,

DISPONGO:

CAPÍTULO I

Disposiciones generales

Artículo 1. *Objeto.*

En desarrollo de la Ley 15/2001, de 9 de julio, de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el Sector Audiovisual, el presente Real Decreto tiene por objeto regular las medidas de estímulo y fomento a la producción, difusión, conservación y promoción en festivales de obras cinematográficas y audiovisuales, realizadas por empresas españolas, de Estados miembros de la Unión Europea o en coproducción con otros países.

Asimismo, tiene por objeto la regulación de los órganos colegiados con competencias consultivas en la materia.

Artículo 2. *Definiciones.*

A los efectos de lo dispuesto en el presente Real Decreto, se entenderá por:

1. Película cinematográfica: toda obra audiovisual, en cualquier soporte, destinada a su explotación comercial en salas de cine.

2. Largometraje: la película cinematográfica que tenga una duración de sesenta minutos o superior, así como las que, con una duración superior a cuarenta y cinco minutos, sean producidas en soporte de formato 70 mm, con un mínimo de 8 perforaciones por imagen.

3. Cortometraje: la película cinematográfica que tenga una duración inferior a sesenta minutos, excepto las de formato de 70 mm, que se contemplan en el número anterior.

4. Película española: la que haya obtenido certificado de nacionalidad española, expedido conforme a lo que se dispone en el artículo 2 de la Ley 15/2001, de 9 de julio, de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el Sector Audiovisual.

5. Productor independiente: la persona física o jurídica que no sea objeto de influencia dominante por parte

de las entidades de radiodifusión televisiva por razones de propiedad, participación financiera o de las normas que le rigen, conforme al criterio señalado en el artículo 3, párrafo g), de la Ley 25/1994, de 12 de julio, modificada por la Ley 22/1999, de 7 de junio, y la Ley 15/2001, de 9 de julio, de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el Sector Audiovisual.

6. Operador de televisión: la persona física o jurídica que asuma la responsabilidad editorial de la programación televisiva y que la transmita o la haga transmitir por un tercero, conforme al criterio del artículo 3 de la Ley 25/1994, de 12 de julio, en la redacción dada por la Ley 22/1999, de 7 de junio.

7. Empresa no española establecida en España: aquella que posea sucursal permanente en territorio español.

8. Piloto de serie de televisión: la obra audiovisual que marca las características y estilo que habrá de tener una serie y permite al productor la financiación y promoción de la misma.

Artículo 3. *Certificado de nacionalidad española.*

1. Tendrán la consideración de películas españolas las películas cinematográficas a que hace referencia el artículo 2.1 de la Ley 15/2001, de 9 de julio, de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el Sector Audiovisual.

2. También tendrán nacionalidad española las películas realizadas en régimen de coproducción con empresas extranjeras, de acuerdo con las previsiones del artículo 2.2 de la Ley 15/2001, de 9 de julio, que se regirán por la regulación específica sobre la materia prevista en el capítulo VII de la presente disposición o por los correspondientes convenios internacionales.

3. Las normas sobre expedición del certificado de nacionalidad española para películas cinematográficas serán también de aplicación a las obras audiovisuales no destinadas a su explotación comercial en salas de cine.

CAPÍTULO II

Medidas de fomento

Artículo 4. *Marco normativo general.*

1. Las ayudas y subvenciones establecidas en el presente Real Decreto, además de lo previsto en el mismo y en la Ley que desarrolla, se regirán, con carácter subsidiario, por lo establecido en los artículos 81 y 82 de la Ley General Presupuestaria, texto refundido aprobado por el Real Decreto legislativo 1091/1988, de 23 de septiembre; en el Real Decreto 2225/1993, de 17 de diciembre, por el que se aprueba el Reglamento del procedimiento para la concesión de subvenciones públicas, y en las demás normas legales y reglamentarias de aplicación a las subvenciones, y ayudas públicas y a sus beneficiarios. La concesión de estas ayudas se realizará dentro de los límites presupuestarios aprobados en cada ejercicio.

2. Podrán optar a las ayudas y a las medidas de fomento a la cinematografía y al sector audiovisual que en este Real Decreto se establecen las empresas inscritas en el Registro administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales, dependiente del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA). No estarán obligados a la inscripción en dicho registro los autores de guiones cinematográficos.

Artículo 5. *Financiación cinematográfica.*

1. De acuerdo con lo previsto en el artículo 4 de la Ley 15/2001, de 9 de julio, de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el Sector Audiovisual, el ICAA podrá establecer, con cargo a las cantidades que habiliten sus presupuestos anuales, convenios de cooperación con bancos y entidades de crédito para facilitar y ampliar la financiación de las actividades de los productores, distribuidores, exhibidores y de las industrias técnicas, así como para el desarrollo de la infraestructura o innovación tecnológica de la industria cinematográfica.

2. El ICAA, de acuerdo con sus disponibilidades presupuestarias, podrá ampliar el sistema de garantías bancarias y contribuirá, mediante acuerdos nacionales e internacionales, a la creación de un marco financiero favorable a la industria.

3. En los convenios que suscriba el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), para facilitar y ampliar la financiación de las actividades de exhibición, podrán concederse condiciones especiales de préstamos que favorezcan la modernización de infraestructuras y el equipamiento de salas de exhibición situadas en zonas rurales o localidades con menos de 20.000 habitantes, así como infraestructuras que posibiliten el acercamiento de las películas a personas con discapacidades.

4. Asimismo, se podrán establecer condiciones especiales de préstamo para:

a) Películas cinematográficas de alto presupuesto, según los criterios que anualmente establezca el ICAA.

b) Aquellas empresas y productores independientes que, radicados en territorios insulares alejados, tengan costos y dificultades añadidos en la producción cinematográfica.

CAPÍTULO III

Ayudas a la producción

Artículo 6. *Criterios de aplicación.*

1. El ICAA, dentro de sus disponibilidades presupuestarias y en cumplimiento de lo previsto en el artículo 4 de la Ley 15/2001, de 9 de julio, de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el Sector Audiovisual, podrá conceder a los productores de películas cinematográficas españolas las ayudas establecidas en el presente capítulo, de acuerdo con las condiciones fijadas en el mismo.

2. En ningún caso podrán beneficiarse de las ayudas previstas en el apartado anterior las siguientes películas:

a) Las que tengan un contenido esencialmente publicitario, las de propaganda política y los noticiarios cinematográficos.

b) Las que hubieran obtenido la calificación de «película X».

c) Las que por sentencia firme fuesen declaradas en algún extremo constitutivas de delito.

d) Las financiadas íntegramente por administraciones públicas.

Artículo 7. *Criterios generales en la concesión de ayudas a la producción.*

Las empresas productoras que deseen optar a las ayudas a la producción previstas en el presente Real Decreto podrán realizar parte de los gastos de producción de sus películas en otros países, teniendo en cuenta, en su caso, los convenios de coproducción y las Directivas de aplicación. No obstante, para poder optar a la

totalidad de las ayudas, las películas que no sean las realizadas en coproducción hispano-extranjera a las que se refiere el capítulo VII del presente Real Decreto deberán cumplir los requisitos siguientes:

- Utilizar alguna de las lenguas oficiales españolas.
- Utilizar la diversidad del territorio español.
- Contar con una efectiva participación mayoritaria de personal creativo de nacionalidad española o de países de la Unión Europea.

En el caso de no reunir alguno de los requisitos mencionados, las ayudas a las que la productora podrá optar serán minoradas en un 5 por 100 por cada uno de los apartados que no se refleje en la película.

Artículo 8. *Obligaciones que genera la percepción de ayudas a la producción.*

Los perceptores de ayudas a la producción quedan sujetos a las siguientes obligaciones:

a) Comunicar al ICAA la fecha de iniciación y plan de rodaje y, posteriormente, la de finalización del rodaje de la película, en un plazo no inferior a los quince días anteriores y no superior a los treinta días posteriores a los respectivos hechos.

b) Acreditar la realización de la actividad, mediante la presentación de la película terminada y el coste de la película, con la aportación de los datos y documentos que a tal efecto estime necesarios el ICAA, o de un informe especial de auditoría, de revisión y verificación del estado de coste de la misma, realizado por auditores inscritos en el Registro Oficial de Auditores de Cuentas, efectuado conforme a las normas de procedimiento previstas en la legislación vigente en materia de auditorías, que deberá contener el detalle y criterios precisos para que el ICAA pueda controlar el cumplimiento de las obligaciones que conlleva la percepción de las subvenciones públicas. En la justificación del coste de la película deberán especificarse, en su caso, las subvenciones o aportaciones de otras Administraciones, entidades o empresas públicas.

c) Entregar una copia de la película objeto de ayuda en perfectas condiciones a la Filmoteca Española y, en su caso, a la Filmoteca de su Comunidad Autónoma para el cumplimiento de sus fines.

d) Conceder la autorización fehaciente y previa a la percepción de la ayuda, para el uso de la película por el ICAA, en sus actividades de promoción de la cinematografía española en el exterior.

e) Asumir, en documento público, el compromiso de mantener en su propiedad la titularidad de los derechos de la película durante el plazo de siete años y el de no comercializar la película por venta o alquiler para el ámbito doméstico en cualquier soporte con anterioridad al transcurso de cuatro meses, desde su estreno en sala de exhibición, o si no hubiera sido estrenada, desde la fecha de calificación.

f) Comprometerse a difundir la colaboración del ICAA.

g) Someterse a las actuaciones de comprobación del ICAA a las de control financiero ejercidas por la Intervención General de la Administración del Estado y a los procedimientos fiscalizadores del Tribunal de Cuentas.

Artículo 9. *Inversión del productor.*

1. A efectos de determinar el límite de las ayudas, se entenderá por inversión del productor la cantidad aportada por el mismo con recursos propios, con recursos ajenos de carácter reintegrable o en concepto de cesión de los derechos de explotación de la película.

2. En ningún caso podrán computarse como inversión del productor las subvenciones percibidas, ni las aportaciones realizadas en concepto de coproductor o de productor asociado por cualquier Administración, entidad o empresa pública o sociedad que presten servicios de televisión.

Artículo 10. Ayudas para la amortización.

A) Tipos de ayuda:

1. Los productores de largometrajes que hayan cumplido las obligaciones establecidas en el artículo 8 de este Real Decreto percibirán, dentro de los límites anuales presupuestarios, en concepto de ayuda, con carácter general, una cantidad equivalente hasta el 15 por 100 de la recaudación bruta de taquilla que obtenga la película afectada durante los doce primeros meses de su exhibición comercial en España, realizada con posterioridad a la fecha de calificación, hasta un importe máximo de 901.518 euros.

2. Los productores de largometrajes que hubiesen cumplido las obligaciones del citado artículo 8 y que realicen la película sin acogerse a las ayudas sobre proyecto percibirán, además de la prevista en el apartado anterior, una ayuda complementaria por una cantidad equivalente hasta el 33 por 100 de la inversión del productor, siempre que la película obtenga durante los doce primeros meses de su exhibición comercial en España, realizada con posterioridad a la fecha de calificación, una recaudación bruta de taquilla superior a 330.557 euros. Dicha cantidad no podrá superar los 601.012 euros por película beneficiaria. En el caso de que la recaudación bruta de taquilla durante los doce primeros meses sea superior a 390.658 euros, el límite para la ayuda complementaria se establece en 661.113 euros.

En el caso de películas cinematográficas dirigidas por nuevos realizadores, entendiéndose por tales quienes no hubieran dirigido más de dos largometrajes calificados para su exhibición en salas públicas, así como en el caso de películas con coste inferior a 1.202.024 euros, dicha recaudación bruta queda fijada en 210.354 euros, para obtener ayuda complementaria con el límite de 601.012 euros y en 270.455 euros para alcanzar el límite de 661.113 euros. En el caso de documentales, la recaudación bruta necesaria para la obtención de la ayuda será de 150.253 euros, con el límite de 601.012 euros.

Asimismo, cuando se trate de películas cinematográficas rodadas en alguna lengua oficial española, distinta del castellano, reconocida en el respectivo Estatuto de Autonomía como propia de una Comunidad Autónoma, la recaudación bruta necesaria para percibir la ayuda será 120.202 euros, con el límite de 601.012 euros, y 180.304 euros para alcanzar el límite de 661.113 euros; no obstante, al menos, 30.051 euros de la recaudación debe obtenerse por la exhibición de la película en su versión original, extremo que debe ser acreditado por el órgano competente de la Comunidad Autónoma.

3. Si durante el período de doce meses prescrito en los apartados 1 y 2 de este artículo, el largometraje objeto de las ayudas obtuviera un premio de reconocido prestigio o participase en un acontecimiento cinematográfico relevante que origine el relanzamiento comercial del mismo, el período de cómputo de recaudación bruta de taquilla que servirá de base para el establecimiento de las ayudas para la amortización será de veinticuatro meses.

B) Límites de las ayudas:

4. Cuando las películas cinematográficas beneficiarias se proyecten en programas dobles, las ayudas pre-

vistas en los apartados anteriores se calcularán sobre el 50 por 100 de dicha recaudación bruta de taquilla.

5. El importe acumulado de la ayuda general y de la complementaria a la producción de largometrajes no podrá superar el 50 por 100 del coste de la película beneficiaria, ni el 75 por 100 de la inversión del productor en la misma, con el límite máximo, en todos los casos, de 901.518 euros.

6. Cuando el productor haya percibido una subvención pública sobre proyecto de las previstas en el artículo 11 del presente Real Decreto, el límite máximo de la ayuda prevista en el apartado 1 de este artículo no podrá superar la cantidad de 601.012 euros.

7. El importe máximo acumulado generado por varias películas cinematográficas que puede percibir anualmente una productora o productoras que tengan mayoritariamente el mismo accionariado, en concepto de ayudas a la amortización, no podrá ser superior al 15 por 100 de la cantidad destinada por el ICAA en cada ejercicio presupuestario para la concesión de éstas. A estos efectos, se considerará como participación mayoritaria en el accionariado la participación que supere el 50 por 100 del capital social.

8. Los productores de películas cinematográficas de largometraje cuyo contenido resuma o proceda de una serie de televisión, o sea piloto de serie o documental con formato de largometraje producida para el medio televisivo, que sean coproducidas por una cadena de televisión en un porcentaje superior al 70 por 100 del coste de producción, podrán optar a la ayuda para la amortización prevista en el apartado 1 de este artículo, equivalente hasta el 15 por 100 de la recaudación bruta de taquilla que obtengan durante los doce primeros meses de su exhibición en España.

El importe de dicha ayuda no podrá superar el 75 por 100 de la inversión del productor en los procesos de posproducción, tiraje de copias y publicidad de la película, ni el 50 por 100 del coste total de dichos conceptos, con el límite máximo, en todos los casos, de 300.506 euros.

C) Obligaciones de coproducir:

9. Las empresas productoras participadas mayoritariamente por operadores de televisión de capital privado o que estén integradas en un grupo del que formen parte operadores de televisión, o que estén participadas mayoritariamente por compañías que a su vez sean accionistas mayoritarios de operadores de televisión, podrán optar a las ayudas para la amortización previstas en este Real Decreto, siempre que, al menos, el 75 por 100 de las películas de largo metraje que produzcan sean en coproducción con una empresa productora independiente, participando en la realización de las mismas con un porcentaje que podrá oscilar entre el 10 por 100 y el 50 por 100. Para el cumplimiento de este requisito se computarán las películas producidas por cada empresa, cuya calificación sea posterior a la entrada en vigor de este Real Decreto, en el plazo que se establezca por Orden del Ministro de Educación, Cultura y Deporte.

D) Convocatorias:

10. Las ayudas previstas en este artículo se convocarán anualmente mediante resolución del Director general del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, que se publicará en el «Boletín Oficial del Estado», y en la que se determinarán los plazos, períodos de estrenos que comprende y dotación presupuestaria destinada para su concesión. Los productores de largometrajes que hayan cumplido los requisitos establecidos en los artículos 8 y 10 del presente Real Decreto podrán solicitarlas en los plazos que fijen las correspon-

dientes convocatorias, una vez estrenada la película y reconocido por el ICAA su coste de producción.

Para establecer el importe de la ayuda general para la amortización se tendrá en consideración la disponibilidad presupuestaria destinada a estas ayudas, el volumen de solicitudes existentes para cada convocatoria y la totalidad de la recaudación de las películas que concurren a la misma.

Para establecer el importe de la ayuda complementaria a la amortización se tendrá en consideración la disponibilidad presupuestaria destinada a estas ayudas, el volumen de solicitudes existentes para cada convocatoria y la totalidad de la inversión de los productores de todas las películas que concurren a la misma.

Todo ello a fin de que las ayudas a la amortización se establezcan teniendo en cuenta criterios objetivos de carácter automático y sean proporcionales a la recaudación bruta de taquilla y a la inversión del productor, respectivamente, según la ayuda a la amortización de que se trate.

Artículo 11. *Ayudas sobre proyecto.*

1. El ICAA podrá conceder a los productores independientes ayudas sobre proyecto para la realización de largometrajes que incorporen nuevos realizadores, para la realización de obras experimentales de decidido contenido artístico y cultural, de documentales y de pilotos de series de animación, dentro de las previsiones presupuestarias y previa convocatoria pública.

2. En la convocatoria se determinarán con precisión los requisitos específicos que procedan para acceder a las mismas, que estarán especialmente destinadas a nuevos realizadores y películas cinematográficas de bajo presupuesto, y la cantidad máxima que pueda concederse en cada una de ellas.

3. Estas ayudas se otorgarán por la Dirección General del ICAA, a solicitud del productor interesado y previo informe no vinculante del Comité de Expertos que a tal efecto se constituya.

4. El Comité, en la formulación de sus informes, y el Director general, para la concesión de las ayudas, tendrán en consideración:

- a) La calidad y valor artístico del proyecto.
- b) El presupuesto y su adecuación para la realización del proyecto.
- c) El plan de financiación de la película, que garantice su viabilidad.
- d) La solvencia del productor y, en el caso de no ser nuevo productor, el cumplimiento por el mismo en anteriores ocasiones de las obligaciones derivadas de la obtención de ayudas.

5. Las ayudas sobre proyecto son intransmisibles y no podrán superar la inversión del productor, el 60 por 100 del presupuesto ni la cantidad de 360.607 euros por película beneficiaria.

6. Los productores beneficiarios deberán aportar al ICAA cuantos datos y documentos se estimen oportunos a efectos de valorar los elementos establecidos en el anterior apartado 4 de este artículo, y para acreditar en los plazos establecidos en Orden ministerial la correcta inversión de la ayuda otorgada, quedando, en todo caso, obligados a devolver el importe total o parcial de la ayuda percibida en los casos y con el alcance previstos en el artículo 81.9 de la Ley General Presupuestaria.

7. Los cambios de los autores o las alteraciones esenciales del guión, o cualquier otra modificación sustancial del proyecto o del presupuesto de la película, presentados por el productor beneficiario de la ayuda, deberán obtener la autorización previa y expresa del Director general del ICAA; los cambios de los actores principales deberán ser comunicados al ICAA.

La introducción de cualquiera de estas modificaciones sin obtener la preceptiva autorización o sin realizar la comunicación facultará al Director general del Instituto para exigir del productor beneficiario la devolución total o parcial, según proceda, de la ayuda percibida, en los casos y con el alcance previstos en el artículo 81.9 de la Ley General Presupuestaria, texto refundido aprobado por el Real Decreto legislativo 1091/1988, de 23 de septiembre.

8. En la dotación de estas ayudas podrán participar empresas de televisión y entidades relacionadas con el audiovisual con las que puedan establecerse convenios para esta finalidad, fijándose los requisitos en las correspondientes convocatorias.

Artículo 12. *Ayudas a cortometrajes.*

1. Los productores independientes que realicen cortometrajes podrán percibir del ICAA, de acuerdo con la dotación presupuestaria anual del Organismo, ayudas para la producción, con el límite máximo que anualmente se determine; asimismo, podrán percibir una ayuda sobre película realizada, cuyo importe no podrá ser superior al 75 por 100 de la inversión del productor.

2. La suma de ambas ayudas no podrá superar el coste de la película, con el límite máximo, en todo caso, de 60.101 euros por película beneficiaria. Las ayudas serán determinadas en función del coste y valor artístico de la película.

3. Estas ayudas se otorgarán, mediante convocatoria pública, por la Dirección General del ICAA, a solicitud del productor interesado y previo informe no vinculante del Comité de Expertos que a tal efecto se constituya.

4. El Comité de Expertos, en la formulación de sus informes, y el Director general, para la concesión de las ayudas, tendrán en consideración:

- a) Las características y viabilidad del proyecto.
- b) La calidad y valor artístico del guión.
- c) El presupuesto o coste de la película.
- d) El plan de financiación.

Artículo 13. *Ayudas para el desarrollo de guiones.*

1. El ICAA podrá otorgar, dentro de sus disponibilidades presupuestarias anuales, ayudas al desarrollo de guiones para películas de largometraje realizadas en castellano o en cualquiera de las demás lenguas oficiales españolas, para su explotación en salas de cine o para su explotación exclusiva en televisión. Los requisitos, importes, condiciones y demás características de estas ayudas serán determinados por Orden del Ministro de Educación, Cultura y Deporte en desarrollo de este Real Decreto y se convocarán por el Director general del ICAA, que nombrará al jurado correspondiente.

2. En la dotación de estas ayudas al desarrollo de guiones podrán participar entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual, empresas de televisión y otras entidades con las que puedan establecerse convenios para esta finalidad, fijándose los requisitos en la correspondiente convocatoria.

CAPÍTULO IV

Estímulos a la distribución

Artículo 14. *Ayudas a la distribución.*

1. De acuerdo con lo previsto en el artículo 6 de la Ley 15/2001, de 9 de julio, de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el Sector Audiovisual, y con la

finalidad de estimular la distribución en salas públicas de exhibición españolas de películas comunitarias, el ICAA, en función de su presupuesto anual podrá subvencionar hasta el 50 por 100 del coste del tiraje de copias, del subtítulo o de recursos para acercar las películas a personas con discapacidades y de los gastos de publicidad necesarios para la realización de planes de distribución en España, que comprendan un mínimo de 15 provincias y cinco Comunidades Autónomas.

El importe máximo de las ayudas será de 60.101 euros por película beneficiaria. La concesión de las ayudas tendrá en cuenta el interés cultural de las películas y obras audiovisuales, con especial atención a los documentales, cortometrajes y obras de animación, así como su calidad y valores artísticos, la incorporación de nuevas tecnologías de la comunicación y las facilidades de acceso a las películas para las personas con discapacidad. En todo caso quedan excluidas las películas determinadas en el artículo 6.2 de este Real Decreto.

El ámbito territorial requerido con carácter general para percibir la ayuda se reducirá a 10 provincias y tres Comunidades Autónomas cuando los planes de distribución incluyan salas de exhibición de localidades situadas en zonas rurales, con menos de 20.000 habitantes, excluidas capitales de provincia.

Podrán establecerse ámbitos territoriales diferentes y condiciones especiales para la obtención de las ayudas descritas en el primer párrafo de este apartado, con destino a planes de distribución en salas públicas españolas de cortometrajes comunitarios.

2. Los planes de distribución aprobados deberán ser ejecutados en el plazo máximo de cuatro meses. Si reúnen los requisitos regulados en el tercer párrafo del apartado 1 de este artículo, el plazo será de cinco meses, a partir de la notificación de la concesión de la ayuda. La ayuda se hará efectiva una vez realizado el plan de distribución y justificado el gasto mediante los oportunos comprobantes, facturas y documentos de caja.

3. Las ayudas para la distribución serán convocadas por resolución del Director general del ICAA, en la que se harán constar los criterios que serán tenidos en cuenta para la adjudicación de las ayudas, entre los que se encuentre la finalidad de minorar los costes del lanzamiento por el productor, dando prioridad a los proyectos que faciliten el acercamiento de las películas a personas con discapacidades.

4. El Director general del ICAA, previo informe del Comité Asesor correspondiente y de acuerdo con los criterios establecidos en la convocatoria, dictará la resolución que proceda, en la que constará el plan de distribución y el presupuesto de distribución aceptados, a efectos de determinar la cuantía de la subvención que se conceda.

Artículo 15. *Otros estímulos a la distribución y exhibición.*

1. Para estimular la distribución de películas cinematográficas, las películas de animación comunitarias, las coproducciones europeas con cinematografías iberoamericanas, los documentales comunitarios y las películas comunitarias que incorporen facilidades de acceso para las personas con discapacidad y las sesiones con duración superior a sesenta minutos de programación exclusiva de cortometrajes comunitarios tendrán valor doble para el cumplimiento de la cuota de pantalla.

2. Las proyecciones de películas partiendo de soporte videográfico o de cualquier otro soporte que los avances técnicos pudieran proporcionar tienen carácter de proyecciones cinematográficas y deberán cumplir todos los requisitos legales que tales iniciativas de exhibición requieren.

CAPÍTULO V

Ayudas a la promoción

Artículo 16. *Ayudas para participación y para promoción en festivales.*

El ICAA podrá otorgar anualmente, de acuerdo con sus disponibilidades presupuestarias, ayudas a los productores de las películas seleccionadas en competición oficial por los festivales clasificados como «A» por la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Películas (FIAPF) y aquellos otros que, en su caso, se determinen en la convocatoria, para gastos de participación y de promoción durante el festival, por su contribución a la difusión de los valores culturales y artísticos del cine español. Estas ayudas se regularán por Orden del Ministro de Educación, Cultura y Deporte, en cuanto a sus requisitos, condiciones y demás características, y se otorgarán por el Director general del ICAA, previa convocatoria pública, que determinará los festivales, créditos presupuestarios, importes, requisitos para solicitar la subvención y plazos.

Artículo 17. *Ayudas para la organización de festivales y certámenes.*

El ICAA otorgará, en función de sus presupuestos y previa convocatoria pública, ayudas para la organización y desarrollo de festivales o certámenes cinematográficos de reconocido prestigio que se celebren en España. Estas ayudas se regularán por Orden del Ministro de Educación, Cultura y Deporte, en cuanto a sus requisitos, condiciones y demás características, y se otorgarán por el Director general del ICAA, previa convocatoria pública, que determinará los criterios de valoración, créditos presupuestarios, requisitos para solicitar la subvención y plazos.

CAPÍTULO VI

Conservación de películas

Artículo 18. *Ayudas para la conservación de negativos y soportes originales.*

1. De acuerdo con lo previsto en el artículo 3 de la Ley 15/2001, de 9 de julio, de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el Sector Audiovisual, y con la finalidad de promover la conservación en España de negativos y soportes originales, los productores que se comprometan a no exportar el negativo original de su película podrán percibir del ICAA una ayuda de hasta el 50 por 100 del coste de la realización del interpositivo y del internegativo de la misma. Esta ayuda podrá concederse también a personas físicas o jurídicas que hayan adquirido la propiedad de una obra cinematográfica y del negativo de ésta, por cualquier título legítimo.

2. Estas ayudas se concederán previa convocatoria del Director general del ICAA, dentro de las disponibilidades presupuestarias del organismo para cada año. Para solicitarlas será necesario acompañar documento público en que conste el compromiso de conservar en España el negativo original de la película, indicando el laboratorio en el que se encuentre depositado, presentar certificado de depósito del interpositivo de imagen y del negativo de sonido en la Filmoteca Española o Filmoteca de la Comunidad Autónoma competente, y acreditar el coste desembolsado por el solicitante para la realización del interpositivo e internegativo.

3. En el caso de que el solicitante de la ayuda para la conservación no sea el productor de la película, además de la documentación anteriormente citada, deberá acreditar, mediante documento público, la adquisición de los derechos de explotación y del negativo de la película.

CAPÍTULO VII

Normas para la realización de películas cinematográficas en coproducción

Artículo 19. *Régimen general.*

Las películas cinematográficas que se realicen en régimen de coproducción hispano-extranjera, conforme a lo establecido en el presente capítulo, tendrán la consideración de películas españolas, previa solicitud de sus productores, y podrán tener acceso a las ayudas y demás medidas de fomento establecidas para las películas españolas, de manera proporcional a la participación del coproductor español.

Artículo 20. *Documentación del proyecto.*

El productor español que desee obtener la nacionalidad española para una película que realice en coproducción deberá dirigirse al Director general del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) o, en el caso de que el productor se encuentre establecido en una Comunidad Autónoma con competencias en la materia, al órgano competente de dicha Comunidad, para la aprobación del proyecto, a cuyo efecto acompañará la siguiente documentación:

1. Documento acreditativo de la cesión del autor o autores del guión o, en su caso, de la opción o cesión de la obra preexistente, y certificación acreditativa de la inscripción del guión en el Registro de la Propiedad Intelectual.

2. Guión de la película, plan de rodaje y presupuesto económico del proyecto.

3. Relación nominal, de los componentes de los equipos de creación, técnicos especializados, artísticos y personal de servicios, con expresión de su nacionalidad. Se entiende por personal de creación a las personas que tengan la calidad de autor (autores de la obra preexistente, guionistas, directores, compositores), así como el montador jefe, el director de fotografía, el director artístico y el jefe de sonido.

4. Contrato de coproducción, en el que se especificarán los pactos de las partes, relativos a los diferentes extremos que se regulan en el presente Real Decreto con indicación precisa de las aportaciones técnico-artísticas, transferencias dinerarias de cada coproductor y del reparto de mercados y beneficios.

Artículo 21. *Requisitos.*

Salvo en lo dispuesto en los convenios bilaterales de coproducción suscritos por España, para obtener la nacionalidad española y ser beneficiarias de medidas de fomento al cine español, las aportaciones de los coproductores deberán acomodarse a lo previsto en el artículo 23 de este Real Decreto y reunir los siguientes requisitos:

a) Que sean consideradas nacionales en los países coproductores, beneficiándose con pleno derecho de las ventajas concedidas a las películas de cada país por sus respectivas legislaciones.

b) Que se realice por personal de creación, técnico, artístico y personal de servicios que posean la nacio-

nalidad de alguno de los países a que pertenecen los coproductores. Por causas debidamente justificadas, el Director general del ICAA o el órgano competente de la Comunidad Autónoma, podrá admitir excepciones a esta regla, previo informe del Comité de expertos para determinar a qué país coproductor se le reconoce como aportación propia.

Se entenderá que dicho personal es el responsable de su cometido en la totalidad de la película.

c) Que la película sea dirigida por un solo director. El Director general del ICAA, previo informe del Comité de expertos, o el órgano competente de la Comunidad Autónoma, podrá admitir excepciones a esta norma cuando lo requieran las características de la película.

d) La proporción de participación podrá oscilar, por película, del 20 al 80 por 100 del coste de la misma. En el caso de las coproducciones multipartitas, la participación menor no podrá ser inferior al 10 por 100 y la mayor no podrá exceder del 70 por 100 del coste total de la misma.

e) Dentro de una coproducción multipartita podrá haber, al menos, un productor en coproducción financiera, respetando las normas que rigen las coproducciones financieras.

Artículo 22. *Resolución.*

El Director general del ICAA o el órgano que corresponda de la Comunidad Autónoma competente, a la vista de los informes previstos, en su caso, en el artículo anterior y de otros que puedan solicitarse, resolverá sobre la aprobación del proyecto de coproducción. La resolución aprobatoria del proyecto llevará implícita la concesión provisional de la nacionalidad española de la película a efectos de la eventual solicitud de las medidas de fomento que puedan ser de aplicación. El reconocimiento definitivo de la nacionalidad española se otorgará cuando la película se presente a calificación, siempre y cuando aquella se adecue al proyecto aprobado en su día.

Artículo 23. *Aportaciones.*

1. Las aportaciones técnicas y artísticas de cada coproductor, así como el rodaje en exteriores o interiores a su cargo, deberán ser proporcionales a su participación económica en la realización de la película. La aportación dineraria del coproductor español no podrá ser superior al 50 por 100 de la cuantificación económica de trabajos y servicios realizados efectivamente por personal técnico y artístico e industrias técnicas de nacionalidad española.

2. Cada productor deberá hacerse cargo, como norma general, de los gastos correspondientes al personal técnico y artístico de su propia nacionalidad y no se reconocerán como aportaciones de la parte española las partidas y conceptos que en el proyecto figuren a cargo de otro país coproductor. La participación de personal técnico y/o artístico pertenecientes a terceros países de la Unión Europea excepcionalmente podrá ser admitida por el Director general del ICAA, previo informe del Comité de expertos, a fin de determinar si dicha participación formará parte integrante del coste asumido por la productora española a efectos de las ayudas públicas que pudiera generar en su día la película.

3. Para que el trabajo de los guionistas sea valorado como participación española, deberá ser realizado exclusivamente por guionistas de nacionalidad española y figurar como tal en el contrato de coproducción, excepto que conforme a las características del guión fuese necesaria la colaboración de guionistas de otras nacionalidades.

4. La aportación del coproductor español minoritario deberá comportar obligatoriamente una efectiva par-

ticipación creativa, técnica y artística con, por lo menos, un elemento considerado creativo de los mencionados en el artículo 20.3 del presente Real Decreto, un actor en papel principal y un actor en papel secundario, y un técnico especializado jefe de equipo. Si por necesidades de la película no fuese posible la colaboración de un actor, se aportará en su lugar dos técnicos especializados jefes de equipo u otro elemento creativo.

5. Los trabajos de rodaje en estudio, de sonorización y de laboratorio deben ser realizados respetando las disposiciones siguientes:

a) Los rodajes en estudio deben tener lugar preferentemente en el país del coproductor mayoritario, salvo que el contenido del guión exija que se ruede en otro lugar.

En el caso de que el productor mayoritario sea nacional de un Estado miembro de la Unión Europea, el rodaje podrá tener lugar en cualquiera de los países que integran la misma.

b) Para la aplicación de las normas a que se refiere este capítulo, el productor español deberá ser copropietario del negativo original (imagen y sonido), cualquiera que sea el lugar donde se encuentre depositado.

c) Cada coproductor tiene derecho, en cualquier caso, a un internegativo en su propia versión. Si uno de los coproductores renuncia a este derecho, el negativo será depositado en lugar elegido de común acuerdo con los coproductores.

d) La posproducción y el revelado del negativo serán efectuados preferentemente en los estudios y laboratorios del país mayoritario. En caso de que el coproductor mayoritario sea nacional de un Estado de la Unión Europea, la posproducción y el revelado del negativo podrán ser efectuados en cualquiera de los países miembros de la misma.

El tiraje de las copias destinadas a la exhibición en cada uno de los países de que sean nacionales los coproductores podrá efectuarse en el citado país. En caso de que uno o varios de los coproductores sean nacionales de países miembros de la Unión Europea, podrá proceder al tiraje de las citadas copias en cualquiera de los Estados miembros.

6. Los cobros y pagos entre residentes y no residentes que sean consecuencia de la coproducción de películas se registrarán por la legislación sobre transacciones económicas en el exterior.

Artículo 24. *Presentación en festivales.*

Cuando las obras cinematográficas realizadas en coproducción sean presentadas en los festivales internacionales, se mencionará a todos los países coproductores.

Artículo 25. *Coproducciones financieras.*

1. Por excepción a las disposiciones precedentes y sin perjuicio de lo dispuesto en los convenios de coproducción suscritos por España, pueden ser aprobados como proyectos de coproducción aquéllos en los que exista una participación limitada a una aportación financiera y que reúnan las condiciones siguientes:

- a) Ser de un coste superior a 1.803.036 euros.
- b) Admitir una o varias participaciones minoritarias limitadas al ámbito financiero, conforme al contrato de coproducción, que no sean inferiores al 10 por 100 ni superiores al 25 por 100 del coste de producción, cada una de ellas.
- c) Reunir las condiciones fijadas para la concesión de nacionalidad por la legislación vigente del país mayoritario.

d) Incluir en el contrato de coproducción disposiciones relativas al reparto de los ingresos.

2. Tratándose de coproducciones bipartitas, para la aplicación de la excepción prevista en el presente artículo, los proyectos beneficiarios deberán estar globalmente equilibrados, en lo que se refiere a las aportaciones financieras efectuadas por los coproductores de uno y otro país.

Artículo 26. *Ayudas públicas.*

1. Las ayudas económicas que, en su caso, la legislación vigente conceda al coproductor español, y los consecuentes derechos y obligaciones, le serán atribuidas a dicho coproductor exclusivamente, no admitiéndose pacto en contrario.

2. Respecto de las ayudas que establece el artículo 10 del presente Real Decreto, en las coproducciones financieras por parte española, los productores tendrán derecho únicamente a la ayuda general a la amortización, establecida en el artículo 10.1.

3. En las coproducciones con participación española minoritaria, los productores que deseen obtener las ayudas especificadas en el apartado 2 del artículo 10 del presente Real Decreto deberán haber realizado dos coproducciones con participación española igualitaria, o mayoritaria, o una película cien por cien española en los tres años anteriores.

CAPÍTULO VIII Órganos colegiados

Artículo 27. *Comité de análisis y seguimiento del mercado.*

1. El artículo 8.2 de la Ley 15/2001, de 9 de julio, de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el Sector Audiovisual, atribuye al Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales la función de velar por la libre competencia en la producción, distribución y exhibición cinematográfica y poner en conocimiento del Servicio de Defensa de la Competencia los actos, acuerdos, prácticas y conductas que presenten indicios de resultar contrarios a la legislación vigente de defensa de la competencia.

2. Con la finalidad de que el ICAA pueda tener un mejor conocimiento de las relaciones entre los diferentes sectores cinematográficos, se constituye un órgano colegiado, dependiente de este organismo, denominado Comité de análisis y seguimiento del mercado, cuya finalidad es el estudio y seguimiento de las películas producidas y estrenadas y de la evolución del mercado cinematográfico y audiovisual.

3. Este Comité será presidido por el Director general del ICAA y estará formado por la Subdirectora general de Fomento de la Industria Cinematográfica y Audiovisual, la Secretaria general del ICAA y un vocal por cada una de las Federaciones representativas de los sectores de producción, distribución y exhibición, nombrados por el Director general del ICAA, a propuesta de las indicadas Federaciones. Será Secretario del órgano un funcionario del ICAA designado por el Director general. Este Comité tendrá, al menos, una reunión anual.

Artículo 28. *Órganos de asesoramiento de ayudas.*

Con la finalidad de asesorar al Director general del ICAA en la concesión de las ayudas reguladas en este Real Decreto, dependerán del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales un Comité de Exper-

tos, un Comité asesor de ayudas a la distribución y Jurados de ayudas para el desarrollo de guiones, sin perjuicio de la creación por el Ministro de Educación, Cultura y Deporte de jurados y órganos de asesoramiento específicos para la adjudicación de determinadas ayudas.

Artículo 29. *Comité de Expertos.*

1. El Comité de Expertos tendrá la siguiente composición:

- a) Presidente: el Director general del ICAA.
- b) Vicepresidente: uno de los Subdirectores generales del ICAA, designado por el Presidente del Comité.
- c) Vocales: un mínimo de nueve y un máximo de 12 miembros, que serán nombrados y separados por el Ministro de Educación, Cultura y Deporte, a propuesta del Director general del ICAA, consultadas las asociaciones profesionales, entre personas que reúnan las debidas condiciones de aptitud e idoneidad para el desempeño de las funciones del Comité y sean representativas de la producción y de los profesionales del ámbito de la cinematografía.

Será Secretario del Comité de expertos un Jefe de Servicio del ICAA, designado por el Director general.

2. El Director general del ICAA podrá crear, en el seno del Comité de Expertos, las comisiones delegadas y los grupos de trabajo que considere necesarios para el mejor desarrollo de sus funciones, determinando su composición y cometido.

3. Corresponde al Comité de Expertos emitir informes en los siguientes asuntos:

- a) Solicitudes de ayudas sobre proyectos para la producción de largometrajes.
- b) Solicitudes de ayudas para la producción de cortometrajes.
- c) Informar, en su caso, sobre la aprobación de coproducciones hispano-extranjeras.

4. El Director general del ICAA podrá someter a informe del Comité de Expertos cualquier otro asunto relacionado con las ayudas a la cinematografía y solicitar la asistencia de expertos ajenos al mismo, cuya presencia se estime necesaria por razón de los asuntos a tratar o de los sectores afectados.

Artículo 30. *Comité Asesor de Ayudas a la Distribución.*

1. El Comité Asesor de Ayudas a la Distribución tendrá la siguiente composición:

- a) Presidente: el Director general del ICAA.
- b) Vicepresidente: uno de los Subdirectores generales del ICAA, designado por el Presidente.
- c) Vocales: hasta un máximo de seis miembros, que serán nombrados y separados por el Ministro de Educación, Cultura y Deporte, dos de ellos a propuesta de las asociaciones profesionales representativas del sector de la distribución de películas cinematográficas comunitarias, uno a propuesta de las asociaciones profesionales representativas del sector de la exhibición y tres a propuesta del Director general del ICAA.

Será Secretario del Comité un funcionario del ICAA, designado por el Director general.

2. Corresponde al Comité Asesor de Ayudas a la Distribución informar las solicitudes de ayudas a la distribución previstas en el artículo 14 del presente Real Decreto, proponiendo, en su caso, la concesión de la ayuda que proceda.

Artículo 31. *Jurados de ayudas para el desarrollo de guiones.*

1. Los jurados que estudien las solicitudes de ayudas para el desarrollo de guiones estarán integrados por un mínimo de cinco y un máximo de siete vocales, designados entre personas de reconocido prestigio en el ámbito cinematográfico. En el caso del jurado que deba pronunciarse sobre ayudas dotadas por entidades ajenas al ICAA podrán incorporarse al mismo los vocales previstos en el respectivo convenio. El nombramiento de vocales y la designación del presidente y secretario se realizará por el Director general del ICAA en la correspondiente convocatoria y uno de los vocales será nombrado a propuesta de las Asociaciones de guionistas.

2. El correspondiente jurado valorará especialmente el historial profesional del guionista y, en su caso, de la productora, así como la originalidad del guión, calidad y viabilidad cinematográfica de cada proyecto, y elevará la oportuna propuesta a decisión del Director general del ICAA, quien dictará las resoluciones que procedan. A efectos de valorar la viabilidad cinematográfica de cada proyecto de guión, se tendrá en consideración el compromiso firme de una productora o de una televisión de llevar a efecto la producción del largometraje, acreditado documentalmente.

3. El jurado tendrá también la función de informar sobre la calidad de los guiones una vez finalizados.

Artículo 32. *Normas generales sobre los órganos colegiados.*

1. El funcionamiento de los órganos colegiados será atendido con los medios materiales del ICAA, sin que, en ningún caso, pueda producirse incremento de gasto.

2. La composición del Comité de análisis y seguimiento del mercado y la del Comité de Expertos y demás órganos de asesoramiento de ayudas se publicará en el «Boletín Oficial del Estado», y a sus miembros les será de aplicación el régimen de abstención y recusación previsto en la Ley 30/1992, de 26 de noviembre, de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común (artículos 28 y 29). Ningún vocal podrá permanecer en el cargo por un período superior a dos años consecutivos y los vocales de los citados órganos, que no tengan la consideración de funcionarios, podrán ser indemnizados con cargo a los créditos consignados en el presupuesto del ICAA.

3. En lo no previsto en los artículos anteriores de este capítulo, los órganos colegiados regulados en el presente Real Decreto se regirán por lo dispuesto en el capítulo II del Título II de la Ley 30/1992, de 26 de noviembre, de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común.

Disposición transitoria única. *Adaptación de regímenes anteriores.*

1. A las películas que hayan sido estrenadas comercialmente en España con anterioridad a la entrada en vigor del presente Real Decreto se les aplicarán las normas del Real Decreto 1039/1997, de 27 de junio.

2. Asimismo, las películas que a la entrada en vigor del presente Real Decreto no hubieran sido estrenadas generarán, en su caso, a su empresa productora las ayudas a la amortización previstas en el mismo, en la forma y condiciones en él establecidas.

3. Los productores de las películas contempladas en el apartado 2 que deseen acceder a las ayudas a la amortización previstas en el presente Real Decreto

deberán solicitarlas en la forma y plazos que determine la correspondiente convocatoria, con independencia de que anteriormente hubieran manifestado su opción entre las previstas en el artículo 10.2 del Real Decreto 1039/1997, de 27 de junio.

Disposición derogatoria única. *Derogación normativa.*

1. A la entrada en vigor del presente Real Decreto quedarán derogadas las siguientes disposiciones:

a) Real Decreto 1039/1997, de 27 de junio, por el que se refunde y armoniza la normativa de promoción y estímulos a la cinematografía y se dictan normas para la aplicación de lo previsto en la disposición adicional segunda de la Ley 17/1994, de 8 de junio, modificado por Real Decreto 196/2000, de 11 de febrero.

b) Capítulo II, «Normas para la realización de películas cinematográficas en coproducción», del Real Decreto 81/1997, de 24 de enero, por el que se desarrolla parcialmente la Ley 17/1994, de 8 de junio, de Protección y Fomento de la Cinematografía, y se actualizan y refunden normas relativas a la realización de películas en coproducción, salas de exhibición y calificación de películas cinematográficas, modificado por Real Decreto 196/2000, de 11 de febrero.

c) Real Decreto 196/2000, de 11 de febrero, por el que se modifican los Reales Decretos 81/1997, de 24 de enero, y 1039/1997, de 27 de junio, para actualizar normas relativas a la producción y difusión cinematográfica y audiovisual.

Sin perjuicio de lo anterior, quedan vigentes las normas que se hayan dictado para la aplicación de las anteriormente citadas, en cuanto no se opongan a lo dispuesto en este Real Decreto.

2. Quedarán igualmente derogadas las normas de igual o inferior rango que se opongan a lo que en este Real Decreto se dispone.

Disposición final primera. *Modificación normativa.*

Con efectos desde la entrada en vigor del presente Real Decreto, se modifica el artículo 2 del Real Decreto 81/1997, de 24 de enero, por el que se desarrolla parcialmente la Ley 17/1994, de 8 de junio, de Protección y Fomento de la Cinematografía, y se actualizan y refunden normas relativas a la realización de películas en coproducción, salas de exhibición y calificación de películas cinematográficas, que quedará redactado como sigue:

«Artículo 2. *Distribución y doblaje de películas cinematográficas.*

Las empresas distribuidoras legalmente constituidas y que acrediten ser titulares de los pertinentes derechos de explotación podrán distribuir en España obras cinematográficas procedentes de cualquier país en cualquier versión y lengua oficial española, todo ello sin perjuicio de las competencias atribuidas al Ministerio de Economía en lo relativo a la importación de películas y con respeto absoluto a las reglas de la competencia que rigen en el mercado.

Se adoptarán medidas para salvaguardar la pluralidad de ofertas en la distribución y suministro en condiciones que contribuyan a mejorar la comercialización de la obra cinematográfica.»

Disposición final segunda. *Facultades de actualización.*

Se faculta al Ministro de Educación, Cultura y Deporte para que pueda actualizar, mediante Orden, los límites

cuantitativos y porcentuales de las ayudas determinadas en este Real Decreto y los importes de recaudación preceptivos para la percepción de las ayudas a la amortización contempladas en el mismo, así como los requisitos contenidos en el artículo 7 y los porcentajes del apartado 7 del artículo 10, con el fin de ajustarse a los límites presupuestarios disponibles.

Disposición final tercera. *Autorización para dictar disposiciones de aplicación.*

Se autoriza a la Ministra de Educación, Cultura y Deporte para que, en el ámbito de sus competencias, dicte las disposiciones necesarias para la aplicación del presente Real Decreto.

Dado en Madrid a 14 de junio de 2002.

JUAN CARLOS R.

La Ministra de Educación, Cultura y Deporte,

PILAR DEL CASTILLO VERA

12760 ORDEN ECD/1611/2002, de 21 de junio, por la que se crea la Comisión Nacional para la conmemoración del centenario del nacimiento de Salvador Dalí.

En el 2004 se cumplirán cien años del nacimiento en Figueres, provincia de Girona, de don Salvador Dalí Domènech, Marqués de Dalí de Púbol.

Dalí es una de las figuras artísticas más conocidas y admiradas de la historia del arte del siglo XX. Por su extraordinaria versatilidad creadora, la figura de Salvador Dalí destaca en los campos de las bellas artes, la literatura y la cultura de masas en su sentido más amplio.

Debido al especial interés que tuvo por todas las manifestaciones artísticas y su particular personalidad, su obra y su figura suscitan la atención popular, tanto dentro como fuera de España. Por lo expuesto, es conveniente la creación de una Comisión Nacional que pueda llevar a cabo la preparación de un amplio programa de actividades en conmemoración del centenario del nacimiento de este gran artista catalán.

En su virtud, previa aprobación del Ministro de Administraciones Públicas, dispongo:

Primero. *Creación de la Comisión Nacional.*

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se crea la Comisión Nacional para la conmemoración del centenario del nacimiento de Salvador Dalí. Esta Comisión, adscrita al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, programará, impulsará y coordinará las actividades que se lleven a cabo por las Administraciones públicas, las entidades públicas y privadas y los particulares que participen en la celebración.

Segundo. *Composición.*

Para el cumplimiento de sus fines, la Comisión Nacional se estructurará en los siguientes órganos:

1. El Presidente.
2. El Presidente ejecutivo.
3. El Pleno.
4. La Comisión Ejecutiva.
5. El Comisario.

